I. Zamfirescu · Istoria universală a teatrului

ION ZAMFIRESCU



ISTORIA UNIVERSALĂ A TEATRULUI



11. XI. 1958

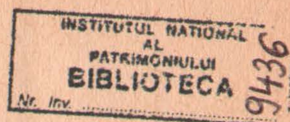
Detei Panaitescu, ființă bravă,
prietenă rară, suflet cu vibrări,
caldă afecțiune și desăvârșită prețuire

Ion Zamfirescu



Supracoperta de *A. Stoicescu*

ION ZAMFIRESCU



ISTORIA UNIVERSALĂ A TEATRULUI

VOL. I

ANTICHITATEA



EDITURA DE STAT PENTRU LITERATURĂ ŞI ARTĂ

TEATRUL ÎN VIAŢA LUMII

1. Teatrul cuprinde şi exprimă viaţa. A-i scrie istoria, înseamnă a pătrunde într-un domeniu vast, în care se încrucişează fapte, evenimente, instituţii, forme de gîndire şi de acţiune, stări de spirit, idei, sentimente şi pasiuni din toate direcţiile manifestării omeneşti. Toate acestea alcătuiesc un labirint în care ne-am putea rătăci, dacă în explicarea producerii şi dezvoltării lor n-am ţine tot timpul seama de realităţile social-economice ce le-au stat la bază.

Într-adevăr, istoria teatrului se leagă strîns cu istoria economică şi politică a societăţii. Formele pe care ideea de teatru le-a luat în decursul vremurilor, la diferite popoare şi civilizaţii, şi-au avut întotdeauna rădăcinile lor concrete, înfipte adînc în activitatea materială, în relaţiile de producţie dintre oameni. Faptul e general. Condiţionarea pe care o proclamă nu cunoaşte excepţii. O vom putea recunoaşte, nu numai în acele situaţii evidente, în care scena s-a dovedit o prelungire directă a unor lupte şi frămîntări de epocă, ci şi în situaţiuni mai îndepărtate, mai subtile, în care s-ar părea că teatrul a vrut să dea precădere orizonturilor poetice sau să înfăţişeze cu preferinţă speculaţii ale judecăţii şi ale inimii.

Viaţa teatrului este o viaţă complexă, multiformă, cu numeroase valenţe. Nimic, din ceea ce a putut să treacă vreodată prin gîndirea, sensibilitatea şi acţiunea oamenilor, nu i-a rămas străin. De aceea, încercînd o reconstituire pe plan istoric a formelor de teatru, nu trebuie să ne aşteptăm ca determinarea materialistă să apară la orice pas, într-o evidenţă simplă şi directă. Engels, vorbind despre dezvoltarea politică, juridică, filozofică, religioasă, artistică şi literară, protestează împotriva tendinţei de-a vedea în situaţia economică *singura ei cauză activă,* în vreme ce toate celelalte situaţii n-ar avea decît efecte pasive. Nu este însă mai puţin adevărat că în acţiunea reciprocă pe care o dezvoltă diferitele manifestări ale societăţii, trebuie să considerăm acea bază de necesitate economică, în stare ca în ultimă instanţă să cuprindă şi să explice totul.

Şi în determinarea materialist-dialectică a proceselor de teatru, avem de urmat o cale similară. Principalul, aici, e să sezisăm această determinare, să-i simţim prezenţa şi acţiunea în viaţa de adîncime a lucrurilor. În esenţă :

trebuie s-o cuprindem în capacitatea ei generală de-a da fenomenelor mişcare, organizare şi situare istorică.

2. Privit dinafară, cu ochi grăbiţi şi conformişti, teatrul ar putea să semene cu o instituţie sau cu o întreprindere industrială, ca multe altele. Înăuntrul lui se mişcă şi îşi pot cîştiga existenţa o seamă întreagă de profesionişti : autori şi traducători, actori şi actriţe, regizori şi asistenţi de regie, dansatori şi dansatoare, muzicanţi, corişti şi figuranţi, scenografi, decoratori, croitori, electricieni, maşinişti ş.a. În plus, viaţa lui se află în funcţiune de nenumărate socoteli şi categorii contabiliceşti : subvenţii, bugete, alocaţii, tantieme, reţete, state de plată ş.a.m.d. Se mai adaugă şi anume stări şi manifestări psihice : publicitate, succes, popularităţi spectaculare, aplauze şi aclamaţii, lux şi vanităţi, glorie, bogăţie, sărbătoriri etc., toate acestea cu iluzii de fericire sau chiar cu impresii ferme de fericire reală, cîştigată.

Privit însă dinăuntru, teatrul devine *altceva.* Aspectele amintite mai sus trec în umbră, rămîn la periferia faptului. În permanenţa lui ca mişcare omenească, teatrul există prin adîncimile lui sociale, psihologice şi artistice. Prin înmănuncherea lor de-a lungul epocilor, aceste adîncimi au izbutit să alcătuiască un sector important al culturii umane. Teatrul trăieşte prin putinţa lui de-a difuza idei, de-a interpreta pe înţelesul comun fenomene şi valori ale vieţii, de-a funcţiona în societate ca un instrument de educaţie şi de mobilizare.

În cuprinsul artelor, teatrul ocupă un loc proeminent. Arhitectura, sculptura şi pictura sînt arte mute. Faţă de fiecare din acestea, teatrul deţine privilegiul de-a avea un glas, de-a putea să desfăşoare o elocvenţă. Templele şi catedralele au o măreţie statică ; statuile şi portretele trebuie interogate îndelung, pînă să înceapă a-şi dezvălui semnificaţiile ; muzica exprimă mai mult stări afective, lăsînd pe cele ideatice pe un plan mai depărtat, greu determinabil ; peisajele se adresează contemplaţiei, nu şi acţiunii. În faţa unui portret, a unei statui, chiar şi a unui monument arhitectonic, atunci cînd vrem ca acestea să ne comunice înţelesurile lor, trebuie să venim singuri. În teatru, însă, personajele ne vorbesc mai pe faţă ; acestea ne înlănţuiesc dintr-o dată în ritmul lor vital. Suflul acestor personaje ni se comunică direct, creează imediat o zonă umană de iradieri simpatetice, răspîndeşte în jurul lui căldură, ne face să vibrăm mai intens. Acţionează în noi cu acea putere a cuvîntului, în care iniţiativele gîndirii îşi pot da mîna mai bine ca oriunde cu catifelările inimii. În vreme ce alte arte ni se adresează ca unor indivizi izolaţi, teatrul ne vorbeşte cuprinzîndu-ne într-o comunitate. Prin vocea actorilor, autorul poate vorbi unor mulţimi. Faptul e important. Prin el teatrul devine cea mai *socială* dintre toate artele. Aceasta face ca teatrul să se poată apropia cu multă pătrundere de stările comune de spirit, să pulseze în acord cu sentimentele colectivităţilor umane, să aibă o intuiţie deosebit de vie a conflictelor dinăuntrul societăţii, să stabilească deci în situaţiile înfăţişate legături strînse între factorii psihologici şi cei sociali.

3. Există o universalitate recunoscută a teatrului. Înainte de orice, aceasta se sprijină pe o mare corespondenţă cu natura umană însăşi.

Jocul scenic derivă, pe lîngă meşteşug, din afinităţile lui cu viaţa. Răspunde, în constituţia noastră omenească, unor porniri naturale, aproape ca de

instinct. Să urmărim, de pildă, reacțiunile unui copil : în atîtea din jocurile sale, el creează situații psihologice în care putem surprinde, totodată, atît acte de imaginație ca acelea ale actorului, cît și stări de iluzie ca acelea ale spectatorului. Același lucru se întîmplă și la cei maturi. Fiecare din noi, în diferitele situațiuni în care ne pune viața, jucăm oarecum teatru. Ne oprim din acest joc doar cînd ne surprindem ; observîndu-ne cu atenție, ne reținem cu voință. Să presupunem situațiuni ca acestea : urmărim să dăm expresie unei expuneri ; vrem să punem o notă de frumusețe și de mai multă comunicativitate într-o mișcare ; căutăm să ne adaptăm formularea la ritmul interior al simțirii ; ținem să împrumutăm un stil atitudinilor noastre în raport cu diferite circumstanțe exterioare ce ne înconjoară ; insistăm să cuprindem în glasul sau în gesturile noastre accente vii și convingătoare ; etc. etc. Trebuie să recunoaștem că în toate acestea, pe lîngă materia lor proprie, există și o implicație de joc dramatic. Nu are importanță dacă în curgerea obișnuită a acțiunii sezisăm sau nu sezisăm acest joc ; el continuă să existe. Reflexul dramatic ne urmărește pretutindeni, ca unul din lucrurile cele mai larg distribuite în lume. Bineînțeles, cînd spunem „teatru", luăm această idee, nu într-un sens peiorativ de poză sau de exhibiționism, ci într-un sens de necesitate socială și estetică, menită să împrumute actelor noastre mai multă expresie, mai multă autoritate, mai multă forță convingătoare.

Înțelesul acestor fapte e profund. Putem simți prin el că atît în punctele ei de plecare, cît și în cele de desfășurare evolutivă, arta dramatică stă pe rădăcini naturale. Nu avem de-a face cu o artă inventată și construită dogmatic, ci cu o activitate vie, reală, cu numeroase puncte de sprijin în reacțiunile spontane ale firii omenești.

4. Teatrul, privit în manifestarea lui generală, apare ca un domeniu complex și complet, în care își pot da mîna toate artele, ca într-o sinteză de adevăruri ale simțirii și ale gîndirii umane. Nu numai că poate avea puncte de atingere cu celelalte arte, dar le poate și încorpora. Toate resursele acestora îi pot deveni familiare. Cu cît teatrul s-a dezvoltat, cu atît a și simțit nevoia să-și apropie aceste resurse, să le pătrundă esența, să le folosească și să obțină prin prelucrarea lor unități superioare de reprezentare artistică a vieții.

Cîteva exemplificări ne vor arăta mai lămurit despre ce este vorba.

Sculptura. S-ar spune, privind lucrurile de la distanță, că sculptura e una și că teatrul e alta. Totuși, nu e așa ! Actorul, fie și atunci cînd joacă într-o piesă obișnuită, de realism simplu și cotidian, nu are voie să se miște banal, așa cum ar face-o într-o cameră, pe stradă, cînd se află doar cu el însuși și se știe nesupravegheat. Actorul se află sub privirea atentă a mii de spectatori. Aceștia nu-i cer afectări și poze ; însă, deopotrivă, nici nu-i pot îngădui de a reda pe scenă doar un adevăr fotografic. E nevoie, anume, ca atitudinea actorului pe scenă să aibă în ea noblețe și linie, punînd în ea ceva ca o demnitate statuară. Mișcările sale trebuie să exprime ceva din plastica tăcută dar vie a basoreliefurilor. Tot așa, cu grupurile ce umplu scena sau populează un platou. Dacă în organizarea acestor grupuri regizorul nu are optică plastică, dacă nu știe să creeze cu materialul său de oameni asemănări de expresie și de echilibru cu materialul de piatră sau de bronz al sculptorilor, se poate întîmpla ca suflul

reprezentării scenice să nu se producă şi în felul acesta ca tot spectacolul să rămînă inert.

Pictura. Nu e suficient să se aducă personaje pe scenă, ca acestea să fie puse să vorbească şi să se mişte. E nevoie ca fondurile în care personajele acţiunii dramatice sînt chemate să se agite — adică să rîdă, să plîngă, să se bucure şi să sufere — să fie concepute cu ştiinţă a culorii şi a perspectivei. Trebuie ca felul cum aceste fonduri se dispun în adîncime, ocupînd o succesiune de planuri diferite, să întregească o viziune ca de tablou. Coloritul decorurilor, al costumelor şi al luminii cer decoratorului de teatru şi regizorului să pună în acesta şi o viziune peisagistică. De altminteri, pictura decorurilor nu s-a dezvoltat aparte, ci a mers întotdeauna mînă în mînă cu şcolile şi curentele de pictură. Oare nu e necesar ca atunci cînd se trage cortina, prima impresie de satisfacţie s-o avem de la liniile, proporţiile şi coloriturile decorului? Există un limbaj al culorilor, limbaj capabil să exprime toată gama stărilor sufleteşti, de la nuanţe abia perceptibile pînă la stări de încordare pasională. Aceasta ne obligă să recunoaştem că adesea puterea de comunicare a unei acţiuni dramatice depinde mult şi de materialul coloristic cu care este pusă în scenă.

Dansul. Acesta, şi el, deţine o valoare plastică; am putea spune, o valoare de plastică însufleţită. El comunică atitudinilor o fluiditate şi o varietate caracteristice mişcării. Impune ordine şi armonie mişcărilor de pe scenă ale grupurilor şi ale mulţimilor. În tragediile antice, dansul dirija evoluţia corului. Raportîndu-ne la legătura dintre dans şi teatru, nu trebuie să ne gîndim doar la dansul propriu-zis, cuprins ca atare în desfăşurarea spectacolului, ci şi la un dans inconştient, involuntar, prin care să se realizeze un *ritm interior* al jocului. Nu e suficient ca actorul să simtă, să înţeleagă, să spună; mai trebuie ca în toate acestea să pună şi ritm: acel ritm care de fapt e dans conţinut, dans trăit, întîi interior şi apoi tradus în afară printr-o simţire euritmică a situaţiilor.

Muzica. În ce priveşte muzica, lucrurile sînt şi mai clare. Teatrul are nevoie de muzică; nu poate fi conceput fără muzică. E vorba, aici, de un înţeles *sui generis. Muzica,* în sensul la care ne referim, nu e numaidecît muzică de operă, de instrument, de cîntec propriu-zis; e — ca să spunem aşa — o muzică generală a cuvintelor şi a frazelor, adică o mînuire artistică de sonorităţi şi de tăceri, de vorbire şi de pauze, prin care cuvintele ajung să redea mişcările şi coloritul intim al sensibilităţii. Fără melodia conţinută a unei asemenea muzici, melodie care să rezulte atît din compunerea textului dramatic cît şi din rostirea actorului care interpretează, logica acţiunii scenice ar rămîne rece, starea de iluzie nu ar lua fiinţă şi toată atmosfera spectacolului, în loc de-a se aprinde, mai mult s-ar răci.

5. Funcţiunea elementară a teatrului e să redea viaţa. Piesa de teatru e piesă de teatru în măsura în care ea poate să aducă pe scenă o acţiune, un moment de viaţă. Au valoare, se impun numai acele texte care izbutesc să ne dezvăluie aspecte şi procese ale vieţii. Bineînţeles, e vorba despre viaţa umană. Teatrul are posibilitatea să exprime toată această viaţă, cu înseninările ca şi cu tumulturile ei. Nu rămîne străin faţă de nici una din manifestările umani-

tății. Fie că acestea oscilează între viciu și virtute, între nebunie și înțelepciune sau între răutate și bunătate, teatrul le simte realitatea deopotrivă și găsește posibilități pentru a le da expresia potrivită.

Nu e suficient, însă, ca viața să fie adusă doar pe scenă. Într-o măsură egală, aceasta trebuie comunicată și în sală. Scena și sala apar ca două aspecte ce se integrează aceleiași unități. Simțim puterea teatrului, în măsura în care prin viața ce se dezbate pe scenă izbutește să se creeze în sală un *suflet colectiv*. De unde la început sala de spectacol adăpostește doar o colecție mecanică de psihologii individuale, fără nici o altă legătură între ele decît împrejurarea materială de-a se afla în același loc și de-a urmări împreună aceeași reprezentație, încetul cu încetul, prin iradiația de căldură și de adevăruri umane ale spectacolului dramatic în acțiune, se ajunge ca aceeași sală să aibă o vibrare comună, să simtă și să gîndească unitar. Spectatorii își părăsesc reacțiunea particulară, pentru a și-o contopi în cea colectivă.

Și acest fapt e plin de înțelesuri. Bazîndu-se pe o astfel de transformare, teatrul poate mișca sufletul omenesc pînă în fibrele sale cele mai intime. Ne poate pune, moralmente, într-o prezență activă de fapte și idei mari. Ne poate dirija gîndirea și sensibilitatea, dîndu-ne material de reflecțiune, sugerîndu-ne teme de judecată. Ne poate semnala ridicolul și inferioritatea viciilor, după cum poate să ne comunice tabloul faptelor virtuoase. Ne ajută să descifrăm ceea ce intră în adeziunea comună sau dimpotrivă ceea ce se izbește de refuzul societății. Ne poate pune atît în prezența micimilor cît și în aceea a înălțimilor, de care cu firea noastră omenească sîntem în stare.

Situat astfel în centrul vieții, teatrul este un bun observator, prin prisma căruia putem descifra sentimente omenești profunde și putem urmări pasiuni eterne în stare să pună stăpînire pe sufletul omenesc. Definiția dată de Aristotel se ține pînă azi în picioare : tot universul este o dramă bine făcută. Timpurile au dovedit că și reciproca poate fi la fel de adevărată : o dramă bine întocmită este un întreg univers. Literatura dramatică universală e plină de exemple capabile să confirme această afirmație. *Prometeu, Edip, Medeea* — ca să ne referim din Antichitate doar la acestea — concentrează în ele un întreg univers moral : lupta omului cu hotărîrile ineluctabile ale fatalității. *Othello, Macbeth, Hamlet* ș.a., la fel, ne fac să înțelegem imensitatea luptei pe care omul liber trebuie s-o dea împotriva pasiunilor proprii. Comediile lui Aristofan sau Molière, și ele, ne pun în prezența unei lupte deopotrivă de universale : aceea pe care judecata limpede trebuie s-o poarte împotriva deformațiilor de sentiment sau de cunoaștere. Să ne referim la tragediile de factură clasică ale lui Corneille și Racine : aflăm aici lupta dintre datorie și pasiune sau lupta reciprocă dintre pasiuni. În *Faust* găsim o altă luptă, de aceleași dimensiuni umane : a spiritului însetat de cunoaștere împotriva enigmelor existenței. Dramele lui Ibsen ne înfățișează tot o luptă universală, de astă dată a voinței personale împotriva unor forțe dinafara sau dinăuntrul nostru, capabile deopotrivă să mutileze ori să otrăvească sufletul omenesc, tulburîndu-i stăpînirea de sine și purtîndu-l spre prăpastia nefericirii.

Reflectînd la toate acestea, ne putem întreba : există oare vreun om, indiferent de poziția lui pe scara diferențierii sufletești și morale, care să rămînă surd la aceste chemări și zugrăviri de viață ale teatrului ? Ce se poate compara oare cu acel lanț electric ce stă în puterea teatrului, capabil ca în aceeași

clipă să comunice unei întregi adunări aceeaşi impresie ? Ce altă manifestare artistică ar putea s-o facă să rîdă, să plîngă sau să se emoţioneze într-un atît de strîns şi de contaminant unison ?

6. Să privim lucrurile şi mai departe, situîndu-le acum pe planuri istorice şi sociale. Nu există fapt important sau fapt caracteristic în viaţa socială şi istorică a popoarelor pe care teatrul să nu-l fi reflectat sau pe care să nu-l poată încă reflecta. Sub acest raport, istoria teatrului merge mînă în mînă cu istoria culturii omeneşti. Oricare din etapele parcurse de teatru în evoluţia sa închide în ea imaginea epocii corespunzătoare, cu problemele care au frămîntat-o, cu instituţiile cărora le-a dat naştere, cu idealurile de viaţă de care s-a legat mai mult. Ne putem ajuta mult în străduinţa noastră de-a înţelege stilurile şi specificul diferitelor momente ale civilizaţiei umane, cu formele de teatru ce s-au putut naşte şi dezvolta în cuprinsul acestor momente.

Teatrul grec, fireşte, ne poate da o primă mare ilustrare a faptului. În formele şi manifestările acestui teatru putem desluşi în ce măsură grecii au fost creatori ai armoniei, ai măsurii, ai echilibrului, ai bunului-simţ, ai raţiunii, ai euritmiei, ai reciprocităţii dintre formă şi conţinut. Desigur, concepţia lor dramatică n-a fost perfectă. Dar să nu pierdem din vedere că în imperfecţiunile ei putem recunoaşte frămîntările şi aspiraţiile naturii umane ce se caută pe sine. Tragedia şi comedia greacă exprimă o civilizaţie dominată de nevoia de a descoperi *omul,* de a-i fixa acestuia un loc în lume, de a-l încadra între limitele adevărurilor morale, de a-i stabili principii după care să se guverneze, în sfîrşit, de a-i da criterii determinante în lupta sa cu forţe dinafară şi cu forţe din sine însuşi.

Teatrul medieval, cu aceeaşi intensitate cu care a exprimat suveranitatea scolastică a teologiei, a inclus în el şi o voinţă contrarie, aceea de descătuşare a sentimentului laic. În acele revărsări de rîs legate de partea profană a teatrului medieval, manifestări care pînă la sfîrşit au doborît greutatea dogmatică a misterelor, putem desluşi mişcarea istorică prin care forţele burgheziei în dezvoltare au izbutit să dizolve mentalităţi şi instituţii feudale. Deopotrivă, putem urmări cum psihologia şi-a cîştigat drepturi asupra metafizicii şi cum spiritul european, desfăcîndu-se treptat-treptat de gîndirea autoritară a bisericii, a început să simtă puterile cunoscătoare ale observaţiei metodice.

Teatrul legat de fenomenul Renaşterii prezintă caracteristici asemănătoare. Că acest teatru a culminat în Italia cu Machiavel, în Spania cu Lope de Vega sau în Anglia cu Shakespeare, pretutindeni, liniile lui de forţă sînt aceleaşi. Simţim din conţinuturile şi atmosfera lui că epoca teologiei a fost depăşită ; că libertatea de gîndire, acum descătuşată sau pe cale de descătuşare, se află în mers ; că omul resimte din nou un interes profund în a se descoperi pe sine ; că sentimentul artistic al vieţii îşi sporeşte dimensiunile ; că moralmente se desemnează tot mai mult puterea determinativă a personalităţii libere ; că filozofia politică şi socială vrea să-şi constituie rădăcini mai puternice decît înainte ; că *natura* începe să polarizeze principala atenţie a spiritului cercetător ; că istoria devine din ce în ce mai mult o măsură de apreciere în judecarea lucrurilor umane ; că încrederea în uman izbucneşte impetuos ; în sfîrşit, că disputele de idei nu mai au acum doar un înţeles scolastic de glosări pe marginea unor date sau premise stabilite, ci urmează mersul spiritului isco-

ditor, în căutare neîncetată de noi și noi orizonturi. Cu alte cuvinte, găsim în acestea tot suflul Renașterii. Teatrul, prin mijloacele sale de expresie, ne face accesibil acest suflu, ne apropie de înțelesurile lui, ni-l înfățișează în realitatea lui istorică și în realitatea lui morală.

De-a lungul dezvoltărilor cuprinse în această lucrare, vom reedita tot timpul asemenea legături. Cu fiecare din ele ne vom strădui să justificăm — ceea ce de fapt constituie o privire-cheie a preocupărilor noastre — că fiecare etapă din viața teatrului luminează de aproape un capitol corespunzător din istoria culturii.

Cum ne-am putea da mai bine seama de spiritul unei cetăți grecești, decît reconstituindu-ne în minte imaginea zilelor de concursuri dramatice, cînd orice altă activitate publică își înceta funcționarea și cînd a fi de față la reprezentarea unei tragedii de Sofocle sau a unei comedii de Aristofan constituia pentru orice grec adevărat o datorie cetățenească ? Ce ne-ar putea sugera mai bine viața de burg german, în secolele al XV-lea și al XVI-lea, ca reprezentarea unei piese de teatru scrisă de Hans Sachs, meșterul-poet din Nürnberg ? Ce altceva ne-ar putea da mai bine înțelesuri asupra Angliei reformate, ca opera dramatică a lui Shakespeare ? Sau, dimpotrivă, ce ne-ar putea sugera din aceeași epocă o mai bună reprezentare a Spaniei catolice, ca *autos*-urile lui Calderon ? Ce alte legături ar fi mai elocvente ca acelea ce se pot face între caracterul domniei absolutiste a lui Ludovic al XIV-lea și creația de tip dogmatizant a lui Corneille și Racine ? Din ce altceva am putea deduce mai bine stările de spirit în formație și nemulțumirile crescînde împotriva acestei domnii, ca din comediile lui Molière ? Cum am putea să ne apropiem de procesele sociale și ideologice ale secolului al XVIII-lea — *secolul luminilor* — fără a ne opri asupra încercărilor lui Voltaire de-a aduce modificări în concepția de pînă atunci asupra tragediei, fără a cerceta bazele doctrinare puse de Diderot pentru întemeierea *dramei* ca gen nou de teatru sau fără a pătrunde regenerările aduse de Marivaux și Beaumarchais în comediile lor de intrigă și de moravuri ? Cum am putea să urmărim în Germania fenomenul de „Sturm und Drang“, mai bine zis cum am putea să pătrundem în rosturile ideologice ale mișcării de renaștere națională, fără a ne opri asupra dramaturgiei lui Lessing, Goethe și Schiller ? Ce altă formă de artă ne-ar putea iniția mai bine în sfîșierile și contradicțiile morale din sînul societății burgheze moderne, ca teatrul lui Ibsen sau al lui Strindberg ? Prin ce ni s-a zugrăvit mai real acțiunea de descompunere psihică pe care atmosfera vieții din Rusia țaristă o exercita asupra cugetelor omenești, ca în dramele lui Cehov ? Din ce am putea extrage mai bine presimțirile marii revoluții ce avea să urmeze, ca și primele constituiri de seamă ale unei arte realist-socialiste, ca din dramaturgia lui Maxim Gorki ? Și, în general, dacă ne-am referi la problemele de viață ale secolelor din urmă, cu luptele lor sociale și cu revărsările lor de contradicții, ne putem întreba : cum am izbuti să le pătrundem înțelesurile și semnificațiile, fără a cuprinde în documentațiile corespunzătoare teatrul psihologic și teatrul realist al vremii ?

7. Dar lucrurile nu se opresc aici ! Putem măsura forța și universalitatea teatrului, nu numai din devotamentele care l-au însoțit, ci și din adversitățile la care a dat naștere. Adversitățile, întocmai ca afinitățile, își au și ele eloc-

vența lor. Ba, chiar mai mult decît atît ! Adeseori, adversitățile sînt mai dătătoare de seamă decît concordanțele. Se poate prea bine — faptul e destul de obișnuit ! — ca aprobările să pornească din convenționalism, din ipocrizie, din indiferență, din joc sau abilitate interesată, din ușurință sau din tendința de-a se ocoli adevărul. În contrast cu acestea, adversitățile devin atunci de preferat, prin faptul să sînt mai vii, mai vibrante și mai sincere, că exprimă mai autentic conflictele de viață precum și prin faptul că dețin în ele frămîntarea și dorința adevărului de-a se elibera.

În această privință, istoria teatrului include în ea o lungă și complexă luptă cu *puterea*. Asupra teatrului ca instituție, ca și asupra acelora care îl reprezentau, au funcționat adesea tot felul de prejudecăți și s-au revărsat valuri întregi de intoleranțe. Regii, seniorii, miniștrii, papii, cardinalii, episcopii, parlamentele, municipalitățile — toți aceștia și toate acestea — s-au aflat adesea în cruntă războire cu teatrul. Am putea spune că de fiecare biruință a rîsului pe scenă se leagă o afirmare a spiritului satiric, a judecății populare sau a judecății de bun-simț, purtată împotriva regimurilor și a diferitelor lor acte de guvernare. Asupra teatrului s-au azvîrlit anateme, s-au formulat interdicții, s-au executat excomunicări. De multe ori, cînd au avut nevoie de-o explicație facilă, forurile religioase s-au arătat gata să arunce pe seama actorilor și pe seama meșteșugului lor „blestemat" răspunderea diferitelor calamități — secete, epidemii, cutremure, răscoale, războaie — abătute asupra comunităților omenești. Autoritățile laice, nu mai puțin și ele, în căutare de țapi ispășitori pentru eșecurile lor sau în căutare de diversiuni, ca să abată atenția cetățenească de la priviri mai rechizitoriale asupra faptelor lor, s-au năpustit adesea asupra teatrului cu acuzații, judecăți și sentințe necruțătoare.

Istoria teatrului și a vieții actoricești e plină de proscrieri, de scoateri din cetate, de țineri sub supraveghere, de ridicări ale autorizațiilor de joc, de închideri de săli cu confiscații masive și evacuări forțate, de întemnițări de comedieni, de asmuțiri ale poporului ca să arunce în aceștia cu pietre, de intervenții intolerante ale cenzurii, de urmăriri polițienești și judiciare și, în genere, de toate acele manifestări de apărare egoistă la care, atît în epocile lor bune cît și în epocile lor rele, deținătorii tiranici de putere au înțeles să recurgă. Aristofan, de pildă, a trebuit să joace el însuși în *Cavalerii* rolul lui Cleon, orgoliosul conducător al Atenei, pentru motivul că nici un actor n-ar fi îndrăznit să înfrunte mînia răzbunătoare a tiranului. *Misterele* medievale au încetat de-a exista în urma unui faimos decret al Parlamentului din Paris, în 1548. În aparență, această interdicție își propunea să apere ideea catolică de compromiterea și de înăbușirea ei în cascadele rîsului popular din intermezzo-urile comice ale reprezentațiilor religioase ; în fond, însă, ea constituia un reflex de apărare al unui regim ce se simțea pus în discuție și stigmatizat prin acest rîs popular. Shakespeare a trebuit să-și înjghebe teatrul său la o periferie a Londrei, pentru că incinta cetății i-ar fi fost refuzată de către prezumțiile aristocratice ale vremii. Molière, pentru că scrisese și jucase *Tartuffe*, a fost excomunicat de biserică. Arhiepiscopul din Paris, ca unul care îi pronunțase excomunicarea, i-a refuzat sepultura religioasă. Doar cu mari intervenții s-a permis ca trupul lui să fie transportat la cimitirul Saint-Joseph noaptea, pe furiș, fără a trece însă prin biserică. Cît despre mentalitatea de la Port-Royal,

aceasta nu i-a iertat niciodată lui Racine c-a părăsit ideea carierei clericale, pentru a se dedica în schimb literaturii dramatice.

Au existat în vechime epoci și societăți omenești în care actorul s-a bucurat de considerație și de un statut cetățenesc ferm. Cazul Atenei din secolul al V-lea î.e.n. — după cum vom vedea — strălucește între toate. Mult mai multe, însă, sînt comunitățile în care actorul a fost împins la marginea cetății, ca un „paria" sau ca un „histrion". Poate asupra nici unei alte categorii de oameni, ca asupra actorilor, nu s-au proferat mai multe acuzații de șarlatanie, de nedemnitate sau de comportare imorală. Aproape de regulă, ostracizările pronunțate împotriva actorilor au fost grave și perseverente. Cetățile și regimurile și-au dat întotdeauna seama de necesitatea instituției actoricești, dar au ezitat s-o recunoască. Au preferat s-o sprijine pe furiș, chiar să-i împrumute complicități infamante, nu însă s-o și certifice public. Adeseori, monarhii și nobilii din suita lor veneau la spectacole travestiți ; prețuiau poate în sinea lor reprezentațiile de teatru, dar considerau că a proclama public aceasta ar fi trecut drept o infamie. Chiar în cazurile în care monarhii au sprijinit pe față pe actori și ideea de teatru, încă se pot ridica unele semne de întrebare. Mulți din aceștia au făcut-o din vanitate sau din nevoie de amuzament în cadrul vieții de palat, nu și dintr-o prețuire largă a teatrului, ca instrument de cultură și de înnobilare a simțirii omenești. I-au socotit pe actori printre curteni, drept niște lefegii datori ca în orice clipă să răspundă la ordinele și la capriciile stăpînului, nu și ca purtători ai unei funcțiuni de artă, cu implicații adînci în viața psihologică și socială a colectivităților umane.

Nu e nevoie să insistăm mai mult. În cercetarea istoriei teatrului vom întîlni mereu situații și agregări de natura celor amintite mai sus. Reconstituirea faptelor petrecute ne va da posibilitatea să înțelegem că teatrul a fost întotdeauna o instituție vie, în ale cărei manifestări s-au reflectat lupte și îndrăzneli reformatoare sau revoluționare. El nu s-a izolat, nu s-a situat la marginea vieții sociale, ci a venit în cuprinsul acesteia, în chiar centrul ei, cu voința de a-i interpreta în mod activ rostul și de a-i sprijini aspirațiile.

Cu toate că actele de restricție sau de intoleranță s-au prelungit mult, ajungîndu-se cîteodată chiar la forme de exterminare, ideea teatrului n-a fost strivită. Dimpotrivă : cu fiecare lovitură primită, i s-a reliefat parcă și mai mult puterea. Întocmai ca acele organisme sănătoase, cărora un accident suferit le creează o și mai mare imunitate sau o și mai mare adaptabilitate biologică, teatrul s-a regăsit cu atît mai sigur pe sine, cu cît a avut de întîmpinat adversități mai insistente.

În lunga și dramatica sa luptă cu puterea, teatrul sănătos, teatrul progresist s-a bucurat în mod constant de două mari susțineri : a *cugetelor superioare* și a *mulțimilor populare.* Primele i-au încredințat inițiativa lor creatoare, viziunea despre lume, vocația lor de interprete ale stărilor umane, funcțiunea lor de deschizătoare de drumuri ; celelalte au venit spre el cu nevoia lor de adevăr și de sinceritate, cu adeziunile lor simple făcute din spontaneitate și bună-credință. Voința unora și-a dat mîna cu voința celorlalte. Ambele au văzut în teatru un mijloc de expunere a ideilor și a sentimentelor lor, ceea ce le-a determinat să vină de partea acestuia cu toată puterea lor de a lupta și de a simți adevărurile vieții.

Adeziunea entuziastă a mulţimilor populare faţă de teatru îşi găseşte în orînduirea socialistă expresia ei cea mai deplină. Prin tot ce-l constituie, teatrul realist-socialist se leagă de aspiraţiile puterii populare şi înţelege ca în luptele pe care această putere trebuie încă să le poarte să-i fie aliată şi punct de sprijin. În orînduirea socialistă, lupta teatrului cu puterea ia sfîrşit.

8. Ce trebuie să desprindem, în concluzie, din toate acestea ? Toţi aceia care se apropie de teatru, fie cu intenţia de a i se dedica profesional, fie din curiozitate intelectuală, trebuie să ştie că au de străbătut într-un domeniu care închide în el mari fonduri morale şi culturale ale umanităţii. Nimic n-ar fi mai greşit decît să se creadă că teatrul e doar un mijloc de distracţie, un divertisment, fie el şi de natură aleasă ; în esenţa şi în funcţiunea lui majoră, teatrul e o formă de cultură, e o şcoală superioară a vieţii, e o tribună universală de gîndire şi de simţire umană. Toate acestea *obligă.* Simţirea acestor fonduri alcătuieşte o condiţie de bază pentru aceia care vor să înţeleagă fenomenul dramatic, să-l considere şi să-l slujească. Teatrul trebuie simţit ca închizînd în el o permanenţă umană. O istorie a teatrului şi a literaturii dramatice universale, cu puterea ei de a face incursiuni largi şi de-a deschide perspective în mulţimea faptelor omeneşti, are menirea să răspundă acestei necesităţi.

Pentru cei care îl practică de aproape, teatrul poate fi, deopotrivă, atît o sursă de lucruri mici, capabile pentru moment să urîţească viaţa şi să-i scoată la suprafaţă anume meschinării, cît şi o sursă de lucruri mari, în stare să promoveze valoarea omenească şi să-i sublinieze frumuseţea. Sub raport negativ, teatrul poate pune în mişcare fapte ieftine şi periculoase de cabotinism ori vedetism, de invidii şi gelozii profesionale, de goană după aplauze şi false străluciri, de susceptibilitate uşuratică şi vanitoasă, de înlocuire arbitrară a realităţii severe cu ficţiuni măgulitoare, de caractere mai dispuse să cedeze patimilor decît să se ridice cu generozitate deasupra lor. Sub raport pozitiv, în schimb, teatrul poate fi o disciplină de muncă şi de creaţie, în stare să solicite şi să valorifice resorturi şi posibilităţi nesfîrşite ale naturii şi ale inteligenţei umane.

Mulţimile de fapte pe care va trebui să le zugrăvim şi să le analizăm de-acum înainte, în cuprinsul numeroaselor capitole ce ne aşteaptă, ne vor arăta că scena a fost o tribună pe care s-au rostit cu autoritate toate adevărurile vieţii umane, că de-a lungul întregii lui dezvoltări teatrul a fost necontenit un laborator al ideilor şi al sentimentelor superioare. Dacă e adevărat că în cursul evoluţiei sale de pînă acum lumea s-a perfecţionat, c-a devenit mai bună, în cazul acesta trebuie să admitem că o parte din programul astfel realizat se datoreşte şi teatrului : teatrului legat în mod specific de viaţa popoarelor.

TEATRUL GREC. ÎNCEPUTURILE. ORGANIZAREA

1. Despre începuturile artei dramatice, în general

Arta dramatică e străveche. Începuturile ei se confundă cu înseşi începuturile civilizaţiei. Din clipa în care s-a păşit la aşezări organizate, cu viaţă socială constituită, reprezentarea dramatică a apărut şi ea, însoţind constant, în forme difuze sau în forme directe, străduinţele de cunoaştere ale minţii şi ale sensibilităţii omeneşti. Propriu-zis, nu putem fixa o dată precisă pentru apariţia artei dramatice în lume. Ce putem spune, e că teatrul face parte dintre acele instituţii care s-au născut o dată cu civilizaţia, care s-au dezvoltat paralel cu ea şi care continuă să-i exprime viaţa şi aspiraţiile.

Platon aşeza începuturile teatrului în perioada mitologică a lui Minos, regele legendar al Cretei şi judecător al Infernului. Indienii, legînd teatrul de timpurile epopeice ale *Mahâbhâratei*, puneau Geniile să dea reprezentaţii dramatice în cerul lui Indra. Încă şi astăzi, în India, paternitatea teatrului este atribuită lui Brahma. Găsim în *Mahâbhârata* o afirmaţie ca aceasta : „pentru a putea să compună *Nâtya-Veda*, Brahma a luat de la Raj dansul, de la Sâma cîntecul, de la Yajus mimica, de la Atharva pasiunile". În krishnaism, nota dramatică e şi mai vizibilă. Povestea zeului Krishna, erou tînăr, strălucitor, învingător al demonilor şi iubit de păstori, este toată o dramă vie şi comunicativă, în care rîsul şi emoţia se iau parcă la întrecere. Aşa cum se va proceda şi mai tîrziu în creştinism, naşterea lui Krishna era celebrată printr-o punere în scenă în cadrul serviciului religios. De altminteri, toate manifestările legate de cultul zeului se înconjurau de fasturi teatrale.

Cercetările egiptologilor au scos la lumină texte de adevărată literatură dramatică. Prin acestea, legătura istorică dintre viaţa religioasă a popoarelor şi formele dramatice a căpătat o nouă confirmare. Cultul popular şi cotidian al zeilor, diferite practici speciale rezervate unei elite de preoţi şi de credincioşi, anumite credinţe în eficacitatea magiei imitative, toate acestea cereau înlănţuiri şi transpoziţii simbolice de gesturi, care pînă la urmă îmbrăcau un pronunţat caracter dramatic. Celebrarea legendei osiriene — moartea, îngroparea, învierea — se făcea în cadrul unor importante sărbătoriri, care comportau o bogată figuraţie precum şi o punere în scenă de mari proporţii. Conţinutul legendei se împărţea în douăzeci şi patru de scene, a căror realizare presupunea o reunire a principalelor elemente de teatru : mimică executată

de zei ce luau parte la acţiune, parte poetică încredinţată recitatorilor, cor care împreună cu acompaniamentul instrumentelor muzicale avea misiunea să susţină lamentaţia bocitoarelor.

Observaţiile etnologilor moderni identifică urme de teatru chiar şi în viaţa primitivilor : la incaşi, înainte de descoperirea Americii, la popoarele africane precum şi la sălbaticii din Oceania.

Despre teatrul chinez, cercetătorii pretind că acesta ar fi început să existe cu o mie şapte sute-două mii de ani înainte de era noastră. Există dovezi că în timpul lui Confucius, aproximativ cu cinci sute de ani înainte de era noastră, au fost decapitaţi mai mulţi comedieni, din cauză că aluziile lor insultaseră pe mama unui suveran.

În literatura veche persană, *Treazies*-urile împlineau un rol asemănător cu acela al *misterelor* creştine din Evul Mediu. Tot aşa, în literatura arabă existau dialoguri dramatice corespunzătoare vechilor *pasos* spaniole. Despre *Cîntarea cîntărilor*, Ernest Renan afirmă că ea era în fond o piesă de teatru, recitată în haremul regelui Solomon.

Mărginim aici aceste spicuiri introductive. Reţinem din ele un fapt tipic : atît la egipteni şi chaldeeni cît şi la evrei şi perşi, atît în India cît şi în China veche, forma de teatru s-a dezvoltat în strînsă legătură cu riturile religioase. În viaţa generală a teatrului, faptul are o importanţă de bază. Aceasta nu înseamnă însă că teatrul s-a născut numai din nevoi religioase sau că în afara ordinii religioase ideea lui n-ar fi putut să apară. Să nu uităm că în vechile societăţi aceste rituri religioase întruneau în ele caractere şi aspecte din tot cuprinsul lor de manifestări, reprezentînd pînă în cele din urmă un ceremonial social, în care simţirea religioasă propriu-zisă mai rămînea doar ca un pretext sau ca o amintire îndepărtată.

Vom găsi o asemenea situaţie şi în procesul teatrului grec, acela cu care putem spune că începe, în liniile ei majore, viaţa istorică a teatrului universal.

2. Atena în secolele VI şi V î.e.n. ; apogeul cetăţii

Dezvoltarea teatrului grec se leagă de o mare înflorire economică pe care Atena a cunoscut-o în secolele V şi IV î.e.n. Această înflorire a făcut cu putinţă o epocă de hegemonie politică în care geniul elen şi-a atins maturitatea şi în care multe din însuşirile sale creatoare au putut să strălucească în toată plinătatea lor.

Încă din ultimul sfert al secolului al VI-lea î.e.n., faptele începuseră să anunţe o apropiată splendoare a Atenei. Între cetăţile greceşti, poziţia acesteia devenea predominantă. Sparta, incontestabil, îi era superioară ca organizare administrativă şi ca prestigiu militar ; alte cetăţi, ca Teba, Corintul, Siciona sau Megara, înţelegeau, de asemenea, să se măsoare în importanţă cu ea. Nici una, însă, n-a avut ca Atena o simţire mai vie a progresului şi a înălţimilor. Treptat-treptat, această cetate devenea centrul de atenţie al lumii greceşti. Geniul naţional elen, printr-o intuiţie pe care împrejurările materiale i-o sprijineau cu hotărîre, îşi dădea seama că *acesta*, şi nu altul, trebuia să fie locul menit să-i adăpostească principala sa manifestare.

Să ne apropiem acum de fapte şi să le privim sub prisma cîtorva determinări istorice.

În secolul al V-lea, Atena se afla în fruntea cetăţilor greceşti. Dezvoltările economice, instituţiile ei democratice şi victoriile împotriva perşilor o impuseseră la comanda unei importante confederaţii maritime şi îi ajutaseră să devină principala piaţă de comerţ a lumii elene. În cetate, industria luase o dezvoltare încă necunoscută pînă atunci. A avea o meserie manuală începea să fie un cuvînt de ordine ; sub acest raport, ceea ce altădată trecea drept o dezonoare acum devenea o formă de împlinire cetăţenească. Artizanatul, poate şi pentru că nu constituia o activitate prea dură, cîştiga în importanţă şi era profesat cu plăcere. De altminteri, trebuie să precizăm că meseriile mai grele — fierăria, pietrăria, cizmăria, tîmplăria, olăria, metalurgia ş.a. — erau lăsate pe seama metecilor. Articolele ieşite din mîna artizanilor atenieni făceau primă în toate bazarele mediteraneene. Vasele greceşti atingeau preţuri mari, nu numai cînd erau pline cu parfumuri, dar şi cînd erau vîndute goale, ca obiecte de artă. Alături de acest comerţ mic funcţiona şi unul mare, de proporţii intercontinentale. Centrul acestui comerţ se afla la Pireu, portul din imediata apropiere a Atenei. Prevăzut cu cheiuri, cu docuri, cu diguri, cu arsenale, cu silozuri, sediu bancar şi deopotrivă sediu al unei burse remarcabil de active, Pireul putea să facă faţă oricîtor traficuri şi cerinţe comerciale. Se întîlneau aici marinari din nord cu alţii din sud, marinari din est cu alţii din vest. Pe cheiuri, mărfuri destinate pentru ţărmuri ale Mării Negre se aliniau lîngă mărfuri venite din Egipt sau Asia Mică. În rada portului puteau fi văzute, intrînd şi ieşind neîntrerupt, corăbii aparţinînd unor ţinuturi diferite, din toate direcţiile Mediteranei. Se negociau tot felul de mărfuri, unele din acestea venite de departe şi trecute prin grele riscuri de navigaţie : cereale, peşte uscat, carne sărată, metale, ivoriu, piei, lînă, condimente, obiecte de bronz din Etruria, mirodenii orientale, covoare de Persia ş.a. În preajma războiului peloponeziac, tranzacţiile încheiate în acest port au putut să atingă cifre uriaşe ; toate acestea făceau ca orgoliul Atenei să crească şi ca încrederea populară în guvernarea lui Pericle să se confirme.

Ca formă de guvernămînt, Atena din secolul al V-lea practica o democraţie moderată, înăuntrul căreia se ajunsese la o seamă de libertăţi necunoscute încă pînă atunci în lumea antică. În legătură cu această democraţie, legenda e una, în vreme ce realitatea e alta. Nu e vorba de acea democraţie perfectă, pe care istoriografia burgheză şi mulţi glosatori s-au grăbit s-o proclame drept un model universal al tuturor timpurilor, ci de o democraţie limitată, prinsă între condiţiile epocii, ale unei orînduiri sociale sclavagiste.

Către mijlocul secolului al V-lea, populaţia Atenei număra patru sute-patru sute douăzeci de mii de locuitori. În majoritatea ei, această populaţie se compunea din sclavi şi meteci. Cetăţeni propriu-zişi erau doar o sută de mii, adică un sfert din totalul populaţiei. Însă şi din aceştia — întrucît trebuie să scădem femeile şi copiii — doar treizeci de mii se bucurau de un exerciţiu total al drepturilor lor politice. Din patrusprezece locuitori, doar unul avea acces efectiv la treburile publice. Între ceilalţi treisprezece, opt erau sclavi, doi meteci şi alţi doi străini aşezaţi la Atena, aceştia din urmă bucurîndu-se de un statut care le garanta persoana, bunurile şi activitatea, dar care avea grijă să-i excludă de la ocuparea de funcţiuni şi demnităţi publice.

Baza de funcţionare a societăţii ateniene era o bază sclavagistă. Sclavul reprezenta un fel de „unealtă însufleţită", proprietate a stăpînului său. Nu

avea dreptul să aspire la mai mult ; incapacitatea lui cetăţenească provenea din condiţia de naştere, de barbar, de învins sau de individ stigmatizat prin condamnări judiciare. Legea vedea în el mai mult un lucru decît un om. Cel mult, aceste rigori se mai atenuau prin unele stări de fapt : sclavii nu ajungeau să-şi capete libertatea, dar primeau din partea societăţii anumite asigurări împotriva exceselor de cruzime ale stăpînilor. În ce priveşte metecii, situaţia lor era mai bună. În vreme ce sclavii erau întrebuinţaţi la munci agricole, aceştia erau lăsaţi să se îndeletnicească cu comerţul şi cu industria. În cel mai rău caz, aveau viaţa materială asigurată. Adeseori, însă, aceştia realizau şi cîştiguri importante, ceea ce le dădea putinţa să treacă cu uşurinţă peste dispreţul sau desconsiderarea cu care îi priveau cetăţenii de baştină. Erau activi, întreprinzători, cucereau rînd pe rînd toate meseriile de seamă, acaparau mărfuri şi cereale, adunau capitaluri şi dobîndeau întîietăţi notorii în profesiunile liberale, cu atît mai mult cu cît cetăţenii adevăraţi se îndepărtau de acestea. Căpătau astfel putinţa de a răspîndi idei noi, ceea ce nu excludea ca între acestea să se afle adesea şi mişcări subversive.

Atenienii adevăraţi, scutiţi astfel de muncile grele, se puteau deda în voie discuţiilor de for, treburilor de stat şi serbărilor publice. Se considerau ca formînd o elită de oameni liberi şi egali. De fapt, această egalitate, pe care democraţia ateniană o proclama cu orgoliu, era o egalitate *sui generis*. Între teoria şi practica ei se aflau deosebiri mari. Legea, în principiu, nu făcea distincţie între nobili şi oameni de jos. Se acorda fiecăruia dreptul de a lua cuvîntul în Adunare, de a funcţiona ca judecător şi de a candida la magistraturile cetăţii. Peste deosebirile dintre bogaţi şi săraci se aluneca cu uşurinţă, cele mai multe din ele fiind trecute sub tăcere. Se afirma că statul este oricînd prezent, pentru a veni în sprijinul tuturor, fericiţi ca şi mizerabili. În realitate, însă, chiar şi în cea mai fericită perioadă a guvernării lui Pericle, viaţa cetăţii a fost plină de inegalităţi sociale. Statul atenian, ca atare, este expresie a luptei de clasă. În ciuda atîtor principii şi declaraţii care încercau s-o deteste, această luptă continua să fie reală şi să stăpînească întreaga manifestare publică.

În sinea sa, Atena se simţea capabilă de realizări importante. Condiţiile economice, politice şi sociale arătate mai sus, deşi bîntuite de numeroase contradicţii — printre care ruptura dintre munca fizică şi intelectuală, caracteristică în relaţiile de producţie din societatea sclavagistă — îi dădeau putinţa ca dintr-un stat mic să devină o putere mare şi să năzuiască departe. I se stimulau puterile de creaţie, în diferite direcţii. Religia, cu simbolurile ei, se afla în slujba orgoliului naţional şi servea interesele de clasă ale stăpînilor de sclavi. Literele şi artele, deşi cu preţul multor jertfe sociale, puteau să se dezvolte cu strălucire. Industria şi comerţul se aflau în plină prosperitate. Agricultura nu dădea bogăţii copioase, dar asigura multora o stare bună ; între toate activităţile, era cea mai onorată.

Ca om, atenianul îşi construia o psihologie aparte. Viaţa intelectuală a cetăţii îi ajuta să devină fin, inteligent, să vibreze în faţa lucrurilor frumoase, să fie sensibil la mişcările minţii. Adeseori, furat de farmecul discursurilor, lăsa ca realitatea şi acţiunea să treacă în umbră. Era mîndru şi gelos de libertăţile sale cetăţeneşti ; la gîndul că îşi putea hotărî singur soarta, se simţea în sinea sa împăcat şi mulţumit. Ţinea să se ştie egal cu semenii săi înaintea legii.

Față de legi, la a căror instituire contribuia și el în *ecclèsia,* manifesta un respect stăruitor, făcut din pietate și din orgoliu. Îl stăpînea un pronunțat sentiment al importanței ; dacă uneori aceasta îi împrumuta precizie și demnitate, alteori însă îl făcea prezumțios și provocător. Atenianul știa că avea înaintea sa porți deschise, că putea să aspire către orice demnități, că putea ataca pe cine socotea de cuviință ; toate acestea îi dădeau curaj și siguranță de sine, trăsături spre care era firesc ca grecii din alte ținuturi sau străinii să privească cu admirație și cu invidie.

În același timp, ca om și cetățean, atenianul avea și defecte, unele din ele bătătoare la ochi. Prin orgoliul său, ajungea să se creadă superior oricărui alt om din Elada. În genere, știa să se stăpînească ; nu e însă mai puțin adevărat că adeseori nu suferea să fie contrazis, din care cauză devenea nervos, impulsiv, susceptibil, inconstant, gata să treacă la concluzii pripite, să acționeze sub influența acestora și să refuze eforturi susținute, în apărarea diferitelor cauze sau idei. Așa cum în unele cazuri se înflăcăra cu ușurință, tot așa, în altele se deprima repede ; într-o clipă, era în stare să treacă de la planuri și nădejdi entuziaste la desperări profunde. Îi plăcea să raționeze, să se dedea la speculații, nu însă să și asculte. În pasiunea sa pentru cuvinte, pentru idei sau pentru persoane, pierdea adeseori sentimentul și înțelegerea faptelor. Așa se și explică, de altminteri, de ce în atîtea ore decisive din viața cetății sale atenianul s-a pierdut în ezitări și s-a lăsat stăpînit de panică, în loc de-a privi faptele în față și a merge spre ele cu hotărîre.

Înțelegem, deci, că viața în Grecia clasică nu era într-atît de fericită și de idilică pe cît și-au reprezentat-o anume istorii convenționale sau pe cît ne-ar reflecta-o accentele lirice ale lui Renan din neuitata sa *Rugăciune pe Acropole.* Nimic mai greșit decît să ni-i închipuim pe vechii greci ca hrănindu-se tot timpul cu „ambrozie celestă“ sau ca petrecîndu-și toată viața discutînd arte, litere și filozofie. Atena, departe de-a fi fost cum s-a spus adesea o vastă Academie, stăpînită doar de emoții estetice, dimpotrivă, adăpostea în ea lupte sociale, griji, conflicte, unele din acestea amenințînd — după cum s-a și petrecut — să se transforme în contradicții și sfîșieri interioare. Aceasta, însă, n-a împiedicat ca lumea ateniană să se dezvolte, să-și pună în valoare o seamă întreagă de aptitudini teoretice și practice, să construiască prin zbucium și nu prin contemplație o mare civilizație. Dacă — după cum vom vedea — religia cetății își va putea găsi în creația dramatică atîtea recunoașteri și sărbătoriri, e pentru că în fondul ei substanțial această religie suferise umanizări profunde. Deopotrivă, nu trebuie să pierdem din vedere că poporul atenian era cu atît mai mulțumit să-și construiască și să-și decoreze somptuos templele și monumentele, cu cît la aceasta contribuiau larg aliații și supușii săi. În sfîrșit, mai trebuie să ținem seamă că aplauzele și încurajările adresate marilor poeți nu porneau întotdeauna numai din dezinteresare artistică, ci și din orgoliu național. Chiar și cetățenii lipsiți de instrucție își puteau totuși da seama că aceste încurajări puteau să vină în profitul republicii.

Atena se simțea în centrul admirației naționale. Acest fapt o măgulea, stimulîndu-i puterile creatoare. Devenise un centru de întîlnire și pentru străini din țări îndepărtate, atrași aici de interese comerciale și de strălucirile ei culturale. Paralel cu schimburile de mărfuri, se desfășurau și schimburi de idei, de curente, de mode, de religii, de inventatori, de artiști și de învățați ; toate

acestea făceau ca spectacolul uman al Atenei să fie viu şi variat. Savanţi, artişti, filozofi, sofişti, descoperitori, oameni de bună-credinţă ca şi şarlatani, într-un cuvînt contemporani care ţineau să devină notorii şi să-şi impună pe scară cît mai largă punctele de vedere, considerau acum Atena drept cea dintîi cetate a lumii greceşti, şi chiar a lumii în general, capabilă să ofere un cîmp propice de afirmare. Întîlnirea atîtor spirite, ciocnirile dintre ele, influenţarea lor reciprocă, toate acestea ascuţeau inteligenţa comună, dînd vieţii publice o febrilitate plină şi comunicativă.

Pe deasupra acestei bogate încrucişări de fapte şi de stiluri diferite, Atena continua să-şi păstreze şi să-şi perfecţioneze caracterul propriu. Moravurile şi instituţiile ei purtau o pecete unitară : pecetea caracterului naţional ; de aici, acea notă de precizie, de adîncime, de ordonanţă şi de autoritate a manifestărilor sale, alcătuind prin totalitatea lor frumuseţea şi simplitatea fecundă a spiritului atic.

După cum am văzut, ca formă de guvernămînt, Atena din secolul al V-lea practica o democraţie moderată, înăuntrul căreia se putea vorbi şi acţiona liber. Spiritele se simţeau la largul lor, ceea ce le stimula să invente, să gîndească, să aibă iniţiative, într-un cuvînt să creeze. Se preţuiau, deopotrivă, şi ideile şi oamenii. Prin puterea şi convingerea exercitate de către însuşirile sale, Pericle s-a menţinut la conducerea cetăţii timp de treizeci de ani. Discuţiile şi dezbaterile publice erau la ordinea zilei ; s-a putut ca acestea, în loc de a duce la destrămări şi divergenţe, dimpotrivă, cel puţin pentru moment, să ajute la formarea unei bune conştiinţe cetăţeneşti. În atmosfera acestor dezbateri, cetăţenii se puteau instrui. Politica, morala, istoria, poetica, retorica, filozofia generală, toate acestea căpătau astfel putinţa de-a nu rămîne nişte discipline teoretice închise în activităţi de şcoală sau de cenaclu, ci să pătrundă cu prelungirile lor practice în modurile şi în reacţiunile comune de simţire şi de judecată. Patriotismul ce lua astfel fiinţă era un patriotism luminat. Gloria Atenei se întemeia pe ceva mai mult decît pe o simplă vanitate politică ; ea se hrănea, mai cu seamă, din voinţa indivizilor de a veni cu forţele lor fizice şi morale în slujba cetăţii.

Stimulată în felul acesta de condiţii economice şi politice favorabile, forţa creatoare a poporului atenian şi-a putut lua zborul. Vom asista, acum, la ceea ce se poate numi cu adevărat o epocă de lumină şi de creaţie. Se priveşte departe, cu pătrundere şi cu îndrăzneală. Sînt explorate domenii numeroase, presimţite ca putînd să măsoare întinderea cunoaşterii omeneşti şi să aducă fapte şi orizonturi noi în explicările acesteia asupra lumii. Asistăm — ca să spunem aşa — la un curaj al creaţiei. Valorile cred în ele înşile, ceea ce le dă un spirit de iniţiativă superioară. Descoperirile din cuprinsul artei plastice îşi dau mîna cu cele din domeniile literaturii, ale ştiinţei şi ale filozofiei. Pe de o parte, Atena face dovadă de supleţe în a primi influenţe străine, în a-şi apropia elemente ale altor culturi, în a imita ceea ce i se părea că poate să aducă sau să reprezinte o notă reală de superioritate umană ; pe de altă parte, ea va practica rigori inegalabile în a nu exprima nimic care mai întîi să nu fi trecut prin filtrele puterilor sale de prelucrare şi de asimilare. Repetăm, e conştientă de forţa sa, de strălucirile hegemoniei sale, de prestigiul pe care îl iradiază în lume.

Din fericire, aceasta n-o face să-şi piardă simplitatea sa naturală. Se dedică speculaţiilor şi înălţimilor abstracte, împletind acest gust pentru adevăruri gene-

rale cu respectul şi înţelegerea faptelor concrete. Conştiinţa de societate se adînceşte în epocă din ce în ce mai mult, dar nu prin anularea individului, ci tocmai prin afirmarea acestuia. Raporturile umane se perfecţionează ; literatura şi filozofia vor găsi în conţinuturile şi desfăşurările acestor raporturi materialuri de idei şi sentimente proprii pentru expuneri şi analize. Spiritul atenian ajunge astfel să se pasioneze de ceea ce îi poate pune în faţă spectacolul vieţii umane, aşa cum aceasta s-a conformat prin întîlnirile ei cu natura, cu istoria, cu forţele intime ale conştiinţei ; într-un cuvînt, cu tot ce poate intra în drama generală a existenţei.

Asistăm, prin toate acestea, la constituirea unui stil de gîndire şi de artă, pe care istoria l-a desemnat sub denumirea de *aticism*. Logic vorbind, ne-ar fi greu să-l definim. Cu ce noţiuni, de pildă, am putea să exprimăm acele înţelesuri euritmice de armonie, de echilibru şi de fecunditate morală cuprinse în sculptura lui Fidias sau în poezia tragică a lui Sofocle ? Trebuie să ne mulţumim, deci, doar cu aproximaţii. Există o seamă de însuşiri spirituale, toate de proeminenţă ateniană, care în înmănuncherea lor logică şi estetică au alcătuit o trăsătură durabilă şi expresivă a creaţiei greceşti. O recunoaştem prin spiritul ei de precizie şi de eleganţă, prin simplicitatea ei naturală, prin puterea ei calmă de a ne pătrunde şi de a pune stăpînire pe judecata noastră. O simţim, deopotrivă, prin forţa ei de a ajunge pînă la esenţa lucrurilor, de a uni raţionamentul sigur cu imaginaţia înaripată, prin arta de a pune în mişcare idei şi sentimente, prin ştiinţa ei de a lega simţirea pură şi ingenuă a realităţii într-o reflecţiune înaltă şi îndrăzneaţă, încercînd să cuprindă în formulările ei întreaga umanitate.

În fond, *aticism* înseamnă un climat moral şi estetic în care exagerarea, falsele ornamentaţii, violenţele de tonuri, afectarea şi căutarea de efecte vor întîlni rezistenţa hotărîtă a sobrietăţii, cu spiritul ei de justeţe şi de claritate. Totul, în el, părea indicat să conducă înspre o sinteză ideală, făcută din simţirea naturii şi a adevărului.

Faptele arătate pînă aci fac parte integrantă din cadrul de condiţii şi de semnificaţii ce-au putut contribui la naşterea, dezvoltarea şi culminaţia creaţiei dramatice a poporului grec.

3. Forme şi funcţiuni ale religiei ateniene

În procesul său de constituire, teatrul grec numără importante implicaţii religioase. Pe toată întinderea lumii greceşti, viaţa politică şi socială s-a dezvoltat multă vreme în strînsă legătură cu viaţa religioasă. Asistăm la întrepătrunderi reciproce : manifestări publice cu întipărire religioasă şi manifestări religioase purtînd în ele caractere civice. Trebuie să ştim, însă, că de la această situaţie şi pînă la aceea care atribuie teatrului grec rădăcini exclusiv religioase se află o distanţă mare, aproape o prăpastie. Adevărul, în această chestiune, trebuie privit şi înţeles într-o lumină istorică : religia grecilor a putut să cuprindă în ea germeni şi condiţii ale ideii de teatru, în măsura în care această religie nu s-a cantonat într-o viziune mistică asupra lumii şi vieţii, ci prin facultăţile sale umanizante s-a putut adapta la nevoile şi sentimentele democraţiei ateniene.

Sub acest raport, se impune ca înainte de prezentarea fenomenului dramatic propriu-zis să fixăm cîteva puncte de reper.

În primul rînd, trebuie să precizăm că grecii n-au practicat o religie statică, încadrată în dogme reci şi în ritualuri stricte, ci o religie suplă, agreabilă, capabilă în economia ei interioară de-a evolua necontenit. Găsim în politeismul grec, pe lîngă nesfîrşita lui varietate, şi o pronunţată tendinţă de autonomie : fiecare familie, fiecare trib şi fiecare cetate ţineau să rămînă tot atît de stăpîne pe cultul propriu, ca şi pe pămîntul propriu. Temperamentul elen n-ar fi privit cu mulţumire instituirea de tradiţii unice şi imuabile ; cu inteligenţa lor mobilă şi imaginativă grecii preferau să observe, să raţioneze, să-şi exercite neîntrerupt curiozitatea. Simţul lor practic, ca şi aplecarea lor spre armonie, echilibru şi claritate, îi fereau deopotrivă de două primejdii : atît de aceea de a se pierde într-un misticism nebulos, cît şi de aceea de a se fixa într-un formalism rigid. Cîtă deosebire, de pildă, între zeităţile egiptene şi cele greceşti ! Primele păreau împietrite într-o poză hieratică, pe cînd celelalte şi-au dat mişcare, au coborît pe pămînt, s-au inspirat din realităţile acestuia, au luat chip omenesc, s-au apropiat de mulţimea sentimentelor şi a pasiunilor omeneşti, lăsîndu-se străbătute şi determinate de acestea. Nu avem de-a face cu o teologie impusă, cu o morală oficială şi nici cu o teogonie savantă. Religia grecilor, în măsura în care s-a simţit stăpînită de căutarea adevărului, a preferat să ne transmită presimţirile şi construcţiile sale în această direcţie prin fabulaţii poetice, prin legende capabile să unească în ele elemente sacre cu tot atîtea elemente profane, prin opere de artă, mai mult decît prin dogme, reguli şi sisteme. Ne-a lăsat o mitologie, nu însă şi o carte sfîntă care să dea cu intoleranţă sentinţele cunoaşterii. Preoţii, şi ei, spre deosebire de cele petrecute în atîtea alte religii, nu alcătuiau o castă sacerdotală, cerînd instituirea de privilegii şi garantarea lor de către autoritatea publică, pe motiv că ei ca preoţi ar fi fost singurii deţinători ai ştiinţei, ori singurii cunoscători ai secretelor de pe pămînt, din infern şi din cer. Preoţii, de fapt, nu erau nişte iniţiaţi, ci nişte funcţionari ai cetăţii ; e pentru prima oară în istoria civilizaţiilor îndepărtate cînd un popor înţelegea să se lase reprezentat pe lîngă zeii săi prin simpli magistraţi. Ne putem deci da seama, cu atît mai mult, în ce măsură religia şi organizarea religioasă exprimau interese sociale ale păturilor suprapuse. În unele momente grele ale istoriei lor, cînd aveau de făcut faţă unor atacuri şi invazii străine, într-adevăr, cetăţile greceşti s-au strîns cu gelozie în jurul zeilor lor naţionali, făcînd din păstrarea şi integritatea acestora un principiu de luptă şi de salvare publică. În mod normal, însă, Pantheon-ul grec s-a dovedit un loc deschis şi receptiv, în care s-au putut încetăţeni divinităţi venite din numeroase puncte, direcţii şi depărtări ale lumii mediteraneene. Departe de a se fi cantonat într-o viziune îngustă şi refractară asupra vieţii, dimpotrivă, religia greacă a inclus în formarea ei o mare complexitate de elemente.

Această posibilitate interioară de libertate şi de evoluţie, pe care religia greacă a manifestat-o încă de la început — am putea spune încă din faza ei animistă şi fetişistă, cînd sentimentul sacru îi era inspirat de tot ce putea să reprezinte în univers o voinţă latentă sau activă — a făcut ca sentimentul religios al grecilor să se pătrundă din ce în ce mai mult de spirit laic. S-a afirmat adesea că această laicizare s-ar fi produs mai tîrziu, sub acţiunea sofiştilor, a doctrinelor filozofice sau a diferitelor speculaţii ştiinţifice ; în realitate,

această acţiune n-a făcut decît să sprijine, să continue şi să amplifice un proces existent mai demult, prin înseşi datele naturale, constitutive ale religiei în chestiune. Oracolul de la Delfi, privit de la distanţă, ar putea să ne apară ca o expresie a unei credinţe mistice, încărcată de orfism, de magii şi de mistere ; de fapt, prorocirile Pitiei ca şi interpretările preoţilor urmau de regulă chemări şi datorii ale sensului naţional, precum şi interese ale claselor stăpînitoare. Era o tradiţie ca oracolul să fie consultat, în ajunul tuturor evenimentelor de stat ; în sinea lor, însă, atenienii îşi dădeau seama că nu zeii erau aceia care le aduseseră hegemonia, şi nu zeii erau aceia care puteau să le-o perpetueze, ci oamenii cetăţii, cu meritele şi pregătirea lor.

Înţelegem, deci, că statul nu se preocupa de fondul dogmatic al religiei ; nu se gîndea să impună o teologie, să decreteze un sistem de morală sau să susţină o activitate de predicaţie religioasă. Fiecare cetăţean e liber să conceapă esenţa şi atributele zeilor aşa cum găseşte de cuviinţă. Nimeni nu pune poeţilor sau filozofilor vreo piedică în a folosi şi interpreta după inspiraţia proprie conţinuturile legendelor populare. Nu există legi scrise, privind fondul credinţelor religioase ; administrarea acestora e lăsată pe seama tradiţiei şi a deprinderilor comune. În schimb, statul observă cu atenţie practica exterioară a religiei. Organizează procesiuni, îngrijeşte ca festivităţile să aibă loc cu regularitate, asigură mijloacele necesare pentru ca manifestările cultului să se petreacă cu somptuozitate, ia măsuri ca participarea cetăţenească la aceste manifestări să fie cît mai largă cu putinţă, supraveghează desfăşurarea ritualului şi, în genere, observă cu stricteţe păstrarea calendarului religios al cetăţii. Cînd în *ecclèsia* se stabilesc legi sau decrete referitoare la chestiuni religioase, aceste chestiuni privesc doar măsuri şi practici exterioare ale cultului : subvenţii pentru temple, organizări materiale, instituirea de comisari ai serbărilor religioase, numiri de personal sacerdotal, paza altarelor ş. a. Totul, deci, ne înfăţişează această religie ca un serviciu de stat. Atena se ia la întrecere cu ea însăşi în a ridica temple măreţe, în a da altarelor ei strălucire, în a organiza festivităţi religioase impunătoare. Desigur, făcea aceasta şi pentru a-şi onora zeii, pentru a le cîştiga favoarea ; dar, mai presus de orice, manifestările de care e vorba aveau de scop să întreţină sentimentul comun al cetăţii, să creeze înăuntrul ei o comunitate patriotică şi, deopotrivă, să impună prestigiul statului atenian în opinia străinătăţii.

Pericle, mai mult decît oricare alt conducător atenian, a înţeles importanţa exterioară a cultului. Şi-a dat seama că orice dovadă de respect colectiv îndreptată către zeii Aticii se putea transforma în tot atîtea afirmări de conştiinţă cetăţenească şi de mîndrie naţională. Zeiţa Atena, de pildă, era principala protectoare a unei cetăţi care salvase lumea greacă de invazia perşilor. Urmînd imediat după aceasta, Apollon, Dionisos, Poseidon şi Hefaistos polarizau şi ei părţi întinse ale favoarei populare. Serbările organizate în onoarea lor puteau să aibă o finalitate multiplă : satisfacţia dată zeilor se corobora cu una dată oamenilor şi cetăţii.

Rezumînd, reies în lumină două coordonate : *religie* şi *democraţie*. În viaţa socială şi sufletească a Atenei, împreunarea lor va constitui o cheie. O altă religie s-ar fi pierdut în magii şi extazuri. Aceasta, însă, religia cu atîtea conţinuturi politice şi sociale a Atenei, i-a dat cetăţii impulsuri active şi puternice,

dintre care multe se vor cristaliza în forme superioare de artă. Teatrul, după cum vom vedea, se va înscrie printre aceste forme superioare de artă, poate chiar în fruntea lor.

4. Prefigurările tragediei

Drama greacă n-a apărut dintr-o dată. Înainte de a ieşi la lumină, ea a trecut printr-o existenţă difuză, embrionară, făcută din înclinaţii şi prefigurări tăcute în subconştientul poporului. E interesant să înţelegem în ce fel, prin puterea sa creatoare, un popor a izbutit să sublinieze în forme înalte de artă o seamă de tendinţe naturale, de factură simplă şi primară.

În primul rînd, trebuie să ţinem seama de faptul că ne aflăm în Elada, patria clasică a epopeii, unde rostirea de versuri frumoase alcătuia o delectare frecventă. Încă din epoca miceniană ni s-a păstrat amintirea unor festivităţi poetice pe care vechii aezi le dădeau în palatele senioriale în prezenţa întregului personal al curţilor. Într-un fel, le-am putea asemăna cu turneele de mai tîrziu, din castelele feudale, ale truverilor şi trubadurilor medievali. În măsura în care putea să corespundă unor înclinaţii naturale ale poporului, această tradiţie s-a impus, perpetuîndu-se de-a lungul epocilor. În unele cetăţi ca Lacedemonia, Teba şi Corint, din cauză că diferite împrejurări economice, sociale şi politice n-au mai îngăduit statului să patroneze şi să organizeze festivităţi publice, faptul s-a umbrit cu timpul. În altele, însă, mai cu seamă în Sicilia şi la Atena, această înclinaţie populară, sprijinită bineînţeles şi de acţiuni guvernamentale, n-a încetat să crească.

Deopotrivă, avem de menţionat interesul grecilor pentru un gen plăcut de lupte, făcut din întreceri corporale şi spirituale. Capabile să înlocuiască în timp de pace exerciţiile de război, aceste manifestări semănau, oarecum, cu acelea pe care le vom întîlni în Evul Mediu sub denumirea de lupte *courtois*.

În sfîrşit, mai avem de subliniat o seamă de participări cu caracter religios.

Încă de la început, multe din manifestările rituale ce însoţeau cultul zeilor locali cuprindeau în ele implicaţii cu caracter dramatic. Se puneau în scenă fapte mitologice, ca de pildă lupta lui Apollon împotriva şarpelui Pithon sau naşterea lui Bacchus. În aceste figurări — care erau de fapt mai mult nişte tablouri vivante — partea dramatică propriu-zisă era doar embrionară ; la început, reprezentarea mimică întrecea cu mult zugrăvirea în acţiune a sentimentelor.

În măsura în care aceste reprezentări religioase comportau note de durere, de milă, de teamă sau de încredere curajoasă, ele adăposteau în germene forme şi conţinuturi ale tragediei de mai tîrziu. În prezenţa lor — e vorba mai cu seamă de misterele eleusiace închinate zeiţei Demeter — credincioşii resimţeau anumite stări intime, vecine ca ton afectiv cu acelea pe care le poate determina în suflete o dramă. Pe căi delicate — greu de urmărit, atît în constituirea cît şi în înlănţuirea lor pe planuri de adîncime psihică — începea astfel să se desluşească un sentiment al destinului uman, sentiment despre care ştim că grecii şi l-au asociat de aproape în concepţia lor religioasă.

Cultul de care s-a legat îndeosebi a fost cultul lui Dionisos. Acest cult avea o alcătuire complexă : misticism orgiastic, beţii şi revărsări rurale de bucurie, interpretări ale naturii în notă religioasă ; prin substanţa lor, ca şi prin felul

lor intim de înlănţuire, aceste elemente se puteau adresa totodată şi simţurilor şi judecăţii. Mai mult decît oricare alt cult grec, cultul lui Dionisos era făcut să satisfacă atît aspiraţii mai înalte ale simţirii religioase, cît şi nevoi de figurări comune, materiale, ale acestora. Prin ceea ce putea să pună în mişcare ca idee de revelaţie, de contemplaţie filozofică, de mister intens trebuind străbătut fie cu mintea fie cu devoţiunea credincioşilor, acest cult denota forme şi proporţii de mare religie ; deopotrivă, prin mulţimea manifestărilor sale exterioare, prin felul cum putea să stimuleze sentimente şi să determine exaltări comune, avea în totul viaţa şi caracterele unei religii populare.

Primele urme despre existenţa lui Dionisos ca zeitate se întîlnesc în Tracia şi în Frigia, în preajma secolului al X-lea î.e.n. În această epocă, zeitatea n-are încă trăsături precizate. Dionisos ne apare mai mult ca un geniu al vegetaţiei, capabil de a trece cu uşurinţă prin numeroase travestiri. E un demon, al cărui suflet multiplu cînd se strecoară în forma corporală a unei capre sau a unui taur, cînd ia chipul unui adolescent. Aleargă fantastic prin munţi, ca sub puterea unui delir sacru. Numeroşii săi credincioşi îi închină un cult ciudat şi sălbatic. Avem referinţe sigure cu privire la felul cum zeul era adorat în Grecia de nord. Principalele manifestări se petreceau noaptea, pe înălţimi misterioase de munţi, la lumina torţelor aprinse. Bărbaţi şi femei, închipuind satiri şi bacante, îmbrăcaţi în piei de cerb ori în tunici lungi, cu părul fluturînd în vînt, purtînd în mînă torţe aprinse, alergau frenetic, scoteau strigăte stridente, se excitau în sunete de flaut şi de tamburină, dedîndu-se astfel unei orgii ca de posedaţi. Continuau această mişcare pînă cădeau epuizaţi, căutînd astfel comunicări cu divinitatea adorată. În momentul maxim de frenezie se năpusteau asupra victimei care întrupa această divinitate, o sfîşiau aproape de vie în bucăţi, pentru ca după aceea să-şi constituie din devorarea ei voluptăţi sacre, aproape halucinante.

Coborînd spre sud, în Beoţia, în Atica şi în Peloponez, divinitatea şi-a păstrat numele, dar şi-a modificat mult atît înfăţişarea cît şi caracterele.

Există, acum, un Dionisos al altarelor de la Eleusis, asociat de aproape cu Demetra, zeiţa agriculturii şi a pămîntului. Vechile lui porniri sălbatice au dispărut. Are chipul unui adolescent, care se stinge o dată cu apusul anului pentru a renaşte primăvara, împreună cu natura. Zeus şi Atena sînt de partea lui, înconjurîndu-l cu o dragoste aparte. Este un zeu generos, purtînd cu el un mesaj de bunătate universală. Înţelege ca prin iubirea lui să ajute oamenilor să se mîntuie de păcatele lor şi să se purifice. Se manifestă, deopotrivă, atît ca o zeitate a vieţii cît şi ca una a morţii. Ca zeitate a vieţii, marea lui dorinţă e să vină în ajutorul oamenilor înfrumuseţîndu-le şi înzestrîndu-le viaţa, în care scop le-a şi dăruit viţa de vie ; ca zeitate a morţii, el descoperă din trecerea sa anuală prin Infern secretele imortalităţii, pentru ca apoi să le încredinţeze cu mărinimie devotaţilor şi aleşilor lui. Sub acţiunea sa, doctrina esoterică a orfismului — doctrină care considera trupul doar ca o mizerabilă şi temporară închisoare a sufletului — s-a atenuat, luînd forme mai puţin austere, deci mai apropiate de sentimentele omeneşti obişnuite. Popularitatea lui e în creştere. Din ce în ce mai mult, poporul tinde să recunoască în Dionisos o zeitate a belşugului şi a bunelor presimţiri. Podgoreanul din Atica, în special, e dispus să şi-l asocieze ca pe un prieten şi protector, cu atît mai mult cu cît comunicarea dintre ei se putea face simplu, fără poze sau ritualuri complicate.

Dar, paralel cu acest Dionisos al altarelor de la Eleusis, care oricum păstra în el o notă de distanţă şi de reţinere, s-a dezvoltat şi un alt Dionisos, legat mai mult decît oricare altă zeitate elenă de spontaneităţile şi exuberanţele simţirii populare. E vorba de un Dionisos ca zeu al orgiei, al bucuriei de viaţă, al exaltării fizice însoţite adesea cu una intelectuală, al plăcerilor agreste unite cu acelea ale vinului, al misterelor. Se înfăţişa ca o apariţie frenetică, într-o splendidă revărsare de entuziasm. În acea beţie orgiatică pe care încerca s-o poarte pretutindeni cu sine, setea de voluptăţi se împletea strîns cu o aspiraţie ideală înspre confundarea sufletului cu lumea, înspre desfiinţarea oricăror bariere dintre acestea şi natură. Se ştie că unii filozofi ai culturii chiar au creat noţiunea de *dionisism*, socotită pentru lumea elenă ca o stare de spirit vecină cu beţia, fie beţia narcotică despre care vorbesc imnurile popoarelor primitive, fie aceea pe care primăvara o poate aduce renaşterea naturii, fie — în sfîrşit — aceea pe care o poate da exaltarea unei vitalităţi încărcate de presimţiri şi dorinţe. Această complexitate de funcţiuni dădea legendelor puse pe seama lui o poezie adîncă, făcută din stări de bucurie şi din stări de durere, din contraste, din peripeţii, din alăturări neaşteptate de fapte, în genul loviturilor de teatru. Că proveneau din Teba, din Tracia, din Atica sau din oricare altă provincie grecească, pe deasupra deosebirilor lor locale, aceste legende aveau semnificaţii morale comune. Puneau în cauză o anume orbire a omului în faţa vieţii, orbirea de a merge cu trufie, îmbătat de succese, în direcţii fatale, făcute să-i pregătească şi să-i grăbească pieirea.

Bineînţeles, sîntem încă departe de o constituire propriu-zisă a tragediei. Esenţa ei, însă, s-a produs, a scînteiat. Orbirea, despre care am amintit adineauri, cuprindea în germene o dublă luptă a omului, cu destinul şi cu el însuşi ; e vorba de o luptă în care vom recunoaşte, ceva mai tîrziu, însuşi conţinutul de bază al dramei greceşti.

Note oarecum asemănătoare se găsesc şi în cultul eroilor. La început, legendele acestora alcătuiau material de epopei locale. Cu timpul, aceşti eroi au devenit patroni ai cetăţilor, figuri tutelare ale acestora, ţesîndu-se astfel în jurul lor o atmosferă de simţire şi de practică religioasă. În recitarea faptelor, începea astfel să se ivească şi o preocupare lirică, pe lîngă cea epică. Evocarea eroilor trebuia să aducă acuma şi altceva decît zugrăvirea unor fapte vitejeşti intrate în legendă ; dată fiind noua lor situaţie de patroni religioşi ai cetăţilor, se impunea ca această evocare să cuprindă în ea date de filozofie şi de simţire religioasă, să înfăţişeze pe om în raporturile sale cu divinitatea, să scruteze emotiv căile capabile să ducă la binefacerile sau la blestemele acesteia.

Ce trebuie să înţelegem din această sumară recapitulare de fapte, e că înainte de a se fi constituit ca atare, a fost nevoie ca drama greacă să cunoască o lungă perioadă de prefigurări, unele din acestea sub formă de sublimări tăcute în subconştientul popular, altele prin adîncirea în sens religios a epopeii naţionale.

Bineînţeles, o asemenea mutaţie spirituală trebuia să-şi caute şi un mijloc adecvat de exprimare. Acesta va fi găsit sub forma *ditirambului*.

5. Ditirambul

Ditirambul era un poem liric prin care grecii preamăreau pe zeul Dionisos. A început prin a fi o improvizaţie grosolană şi dezordonată a cîntăreţilor din instrumente, în onoarea vinului. Aflăm despre existenţa lui, începînd din secolul al VII-lea î.e.n. Se crede că întîia lui intuiţie ar fi avut-o poetul Arhiloc ; cine însă i-a dat o ţinută adevărată de gen poetic a fost — după cinci decenii de perfecţionări succesive — poetul Arion. Era cîntat, în cadrul serbărilor dionisiace, de către un cor de satiri, ce intra în cortegiul turbulent al zeului sărbătorit. Corul purta numele de cor *tragic*, după îmbrăcămintea pe jumătate sălbatică a coriştilor şi după denumirea de „ţapi" pe care le-o dădea poporul. Acesta îi privea cu simpatie, regăsindu-se pe sine în mişcarea lor frenetică, violentă, aproape delirantă. Cu timpul, poeţii au schimbat această improvizaţie în operă de artă. Caracterul ei entuziast, cu vervă îndrăzneaţă, a rămas şi mai departe în fiinţă ; i s-a adăugat însă o ritmare muzicală mai precisă şi mai ordonată, mai multă simetrie lirică, ambele de natură să-i atenueze vechea violenţă. Recitarea lui alcătuia un moment important în desfăşurarea serbărilor dionisiace. Aceasta era făcută de către un cor alcătuit din cincisprezece băieţi tineri şi fete tinere, ce evolua în cadenţă în jurul altarului lui Dionisos. Reţinem această apariţie a *corului* ca un fapt semnificativ, anunţînd naşterea apropiată a tragediei. Deşi poemul trebuia să sublinieze o stare de bucurie comună, se cerea însă ca el să cuprindă şi note de gravitate filozofică, de atitudine meditativă. La început, acompaniamentul muzical se făcea din chitară ; mai tîrziu, aceasta a fost înlocuită cu flaute.

Departe de a se opri aici, ditirambul va continua să se perfecţioneze. Din ce în ce mai mult, nota lui de cîntec vesel de beţie se va şterge, pentru ca în schimb să capete înfăţişarea unei lecţii lirice de morală şi de gîndire filozofică. Subiectele vor începe să glorifice şi alte acte, pe lîngă acelea ale zeului Dionisos. În desfăşurarea poemului se vor defini din ce în ce mai bine două personaje : *naratonul* şi *corul*. Acestea se vor interoga unul pe altul, transformînd astfel recitarea ditirambului într-un dialog, deci în ceva asemănător unui spectacol, fără a se tulbura însă caracterul de ceremonie religioasă al faptului.

Procesul prin care s-a trecut de la ditiramb la forma dramatică a tragediei propriu-zise este esenţial pentru constituirea şi viaţa dramei greceşti ; totuşi, reconstituirea lui e dificilă, întîmpinîndu-ne la fiecare pas cu subtilităţi şi puncte obscure.

În primul rînd, s-a eliminat nota faunescă. O ipoteză pretinde că aceasta s-ar fi petrecut sub acţiunea mai nobilă şi mai energică a elementului eroic. Se crede că satirii au mai fost autorizaţi să apară doar în unele scene finale, ceea ce printr-o serie de modificări succesive ar fi dat naştere dramei satirice, ca a patra verigă în lanţul tetralogiilor clasice.

În al doilea rînd, s-a petrecut transformarea naratonului în actor propriu-zis. Materialul, pe care cel dintîi îl prezenta ca pe un monolog, era acum distribuit pe roluri, personaje şi situaţii, trebuind să lase în mintea spectatorilor o impresie intensă de viaţă.

Aristotel arată precis că ditirambul arhaic, constînd mai mult dintr-o serie de improvizări, avea notă comică şi bufonă. Din clipa în care a început

să se diferenţieze, asociindu-şi cîntece dialogate şi mimică mai susţinută, el putea să se orienteze, cu egală îndreptăţire, şi înspre tragedie dar şi înspre jocul satiric, întrucît manifestarea lui era plină de violenţe ale bucuriei şi ale petrecerilor populare. Adevărul, însă, e că în jurul lui Dionisos nu evoluau numai cortegii de satiri beţi sau de sileni hilari, ci se adunau şi preocupări de un ordin mai adînc, privind situaţii ale cetăţii, ale raporturilor ei cu alte cetăţi, ca şi procese ale sufletului omenesc. Or, este limpede că acestea nu puteau fi narate în ieşirile frînte, dezordonate şi fanteziste ale satirilor; rîsul şi obscenitatea nu aveau cum să le cuprindă. Legenda dionisiacă, deci, trebuia să-şi asocieze şi atitudini mai profunde, capabile să cuprindă şi să exprime conflictele voinţei şi ale conştiinţei. De la cortegii, cu coloritul lor faunesc, această legendă păşea acum la situaţiuni pe care numai o mare poezie putea să le exprime.

În al treilea rînd, s-a trecut de la o declamaţie de improvizaţii la o acţiune constituită, cu motivare psihologică şi cu arhitectură dramatică. Desigur, faptul s-a petrecut în timp, printr-o acţiune înceată de tatonări şi aproximaţii. Aristotel, în *Poetica* sa, vorbind tocmai de acest fapt, a precizat că nimic nu poate fi mai dificil decît a întocmi bine o piesă. Vechiul ditiramb era în genere scurt, liric, se compunea mai cu seamă din lamentaţii ori din apologii patetice, avea mai mult izbucniri spontane decît manifestări reflectate şi, chiar cînd cuprindea unele rudimente de acţiune, tonul lui general rămînea încă extatic şi declamatoriu. Trebuia deci să parcurgă un drum lung şi răbdător, pînă a se ajunge la înlănţuiri de peripeţii ordonate, la gradări de sentimente, la crearea de caractere şi la punerea în lumină a unor conflicte izvorîte din natura morală a omului.

6. Dionisiile

În cultul pe care lumea elină îl închina zeului Dionisos, serbările dionisiilor au ocupat un loc de frunte. Ele aveau manifestări numeroase şi variate, după regiuni şi după sezonul în care urmau să se petreacă. Organizarea serbărilor se făcea cu sprijinul statului. Dintre toate serbările rituale şi tradiţionale, acestea erau cele mai apropiate de sufletul poporului; mai bine zis, cele în care expansiunea populară se simţea cu deosebire la largul ei. Cele mai cunoscute, cele mai interesante şi totodată cele mai legate de viaţa teatrului grec, erau serbările din Atica. În secolul al V-lea î.e.n., aceste serbări au cunoscut aici principala lor strălucire. Pericle, conducătorul Atenei, înţelegînd că Dionisos era una dintre zeităţile favorite ale poporului, şi-a impus să dea serbărilor dionisiace fast şi splendoare. Prin jocurile, prin procesiunile şi prin concursurile legate de aceste serbări, într-un cuvînt prin manifestările lor ce se adresau unor mulţimi populare, acest tiran luminat urmărea să realizeze dintr-o dată două obiective: pe de o parte să prilejuiască poporului divertismente superioare, capabile de a-i face o educaţie cetăţenească şi de a-i întreţine un orgoliu naţional, şi pe de altă parte de a-şi spori prestigiul personal, ca om şi ca şef politic interesat să-şi apropie sufleteşte masele.

Dionisiile campestre urmăreau ca în mulţimea de tristeţi ale iernii să se aducă puţină bucurie. Erau serbări ţărăneşti, cu cîntece obscene, cu expansiuni

de gust rudimentar, cu procesiuni burleşti şi gălăgioase. Aveau loc în lunile decembrie-ianuarie, cînd muncile cîmpului se aflau în repaus. În *Aharnienii*, Aristofan ne-a zugrăvit aceste scene, într-o notă generală de parodiere.

Dionisiile urbane — care în secolul al V-lea î.e.n. au meritat numele lor de *Marile dionisii* — erau prin excelenţă o sărbătoare a primăverii. Festivităţile începeau cu o procesiune somptuoasă, de mari proporţii. În organizarea ei, conducătorul cetăţii era ajutat de către zece *epimeleti*, aleşi dintre oamenii bogaţi cu reputaţie aleasă. În cortegiu erau reprezentate toate categoriile cetăţii, indiferent de stare socială : preoţi, magistraţi, cavaleri, cetăţeni rînduiţi pe triburi, meteci.

Ele coincideau cu perioada în care navigaţia, ieşind din stagnarea lunilor de iarnă, era reluată din plin, ceea ce aducea în Atica o afluenţă de străini, atraşi printre altele de reputaţia şi strălucirea concursurilor dionisiace.

Principala manifestare a Marilor dionisii o formau concursurile lirice şi dramatice. Aceste concursuri dramatice durau şase zile şi cuprindeau trei părţi distincte :

a. *proagon*-ul : în cadrul acestuia se anunţau piesele, se desfăşurau procesiunile şi sacrificiile, se prezentau publicului poeţii şi actorii, se ţineau concursurile ditirambice ;

b. *comos*-ul : acesta consta dintr-un banchet însoţit de dansuri, cîntece şi mascarade ;

c. reprezentarea propriu-zisă a tragediilor şi a comediilor, reprezentare care dura trei zile.

Ceea ce a făcut gloria serbărilor dionisiilor, trecîndu-le în posteritate, e rolul pe care l-au avut în naşterea şi precizarea dramei. Ne vom da mai bine seama de aceasta, după ce vom descrie mai de aproape în ce constau şi cum se desfăşurau reprezentaţiile greceşti de teatru.

7. **Tetralogiile**

La început, legenda pusă în scenă era împărţită în trei secţiuni naturale : *expoziţie*, *intrigă* (înnodare), *deznodămînt*. O astfel de organizare tripartită răspundea unor cerinţe naturale ale minţii, dovadă puterea ei de a se dezvolta şi de a lua forme din ce în ce mai constituite. Cu timpul, cele trei secţiuni s-au transformat în tragedii distincte, fie legate între ele, fie independente. De obicei legătura se făcea prin subiectele lor sau prin legendele din care erau luate aceste subiecte. Astfel, *Orestia* lui Eschil sau *Pandionida* lui Filocles îşi trăgeau subiectele din legendele legate de războiul Troiei. În unele cazuri, ca în piesele lui Xenocles — *Edip, Licaon, Bacchantele* — legătura se făcea mai larg, doar prin uşoare afinităţi între diferitele părţi ale pieselor. Existau şi cazuri de piese fără legătură de subiect între ele. În privinţa aceasta, se citează tetralogia lui Eschil, formată din tragediile *Finé, Perşii, Glaucos* şi drama satirică *Proteu*.

Pentru a se reaminti originea dionisiacă a teatrului, poeţii erau obligaţi să adauge trilogiei tragice şi o dramă satirică, adică o comedie. În cadrul concursurilor dramatice, indiferent dacă cele patru piese mergeau sau nu pe un fir unitar, ele erau jucate succesiv. Această condiţie, ca poeţii să prezinte la

concursurile dramatice patru piese, s-a păstrat multă vreme în virtutea unei tradiţii. Cu timpul, s-a renunţat la ea, admiţîndu-se *două* tragedii şi o dramă satirică.

La concursurile din cadrul Marilor dionisii, numărul concurenţilor era limitat : maximum trei pentru tragedie şi cinci pentru comedie.

În explicarea faptelor care au impus atîta vreme această instituţie a tetralogiei, compusă după cum am văzut din trei drame tragice şi o dramă satirică, e nevoie să ţinem seama şi de anume argumente psihologice, legate pe de o parte de funcţiunea spectacolului dramatic, şi pe de altă parte de reacţiunile obişnuite ale publicului.

Teatrul este viaţă ; dar, aşa cum precizase cu mult înainte Thespis, este şi joc. Emoţiile şi zguduirile produse asupra spectatorului nu trebuie să meargă pînă la a-i paraliza sufletul şi a-l determina să cuprindă viaţa în gînduri negre. Reprezentaţia dramatică va putea să aibă cu atît mai multă influenţă asupra conştiinţei sale, cu cît pînă la sfîrşit îşi va simţi nervii mai odihniţi. Rîsul, numai el, poate înfăptui această liniştire ; bineînţeles, nu un rîs sălbatic, dezlănţuit şi obscen, ci unul calm şi fecund, manifestîndu-se ca o funcţiune naturală a sufletului. Eschil a simţit bine acest lucru : acea linişţire profundă din conştiinţa eroilor săi, cu care îşi termină trilogiile, se cerea încă întregită prin ceva, şi anume printr-o dramă satirică. După orele susţinute de atenţie şi de reflecţiune, cerute de reprezentarea în lanţ a celor trei tragedii, drama satirică avea misiunea să destindă spiritele, să le readucă în situaţiile obişnuite ale vieţii, să le facă prin rîs să-şi reia exerciţiul atitudinilor lor normale.

De cele mai multe ori, subiectele dramelor satirice nu puneau în scenă oameni — care chiar şi atunci cînd se amuză pot încă să ridice conflicte serioase — ci nimfe şi sileni, personaje mitice, aeriene, nepreocupate într-un fel sau altul de destinul lor. Urmărindu-le evoluţia pe scenă, spectatorul se putea simţi liber, descătuşat de povara grijilor obişnuite, departe — pentru o clipă — de restricţii, de criterii şi reţineri, de cenzura vieţii publice sau de cenzura propriilor lui rezistenţe morale.

Nu e cazul, deci, ca în această alăturare de drame contrarii să vedem o discrepanţă logică, o simplă convenţie sau o confuzie de genuri. Tragicul şi comicul — după cum vom verifica adeseori în cursul dezvoltărilor noastre — intră cu exigenţe egale în unitatea complexă a sufletului uman. Aşa cum azi — să zicem, într-un festival Shakespeare — nu ne-am simţi de loc stingheriţi ca după *Regele Lear* să asistăm la reprezentarea *Visului unei nopţi de vară,* tot aşa, publicul atenian, cu aproape două mii cinci sute de ani în urmă, găsea la fel de potrivit ca după *Orestia* lui Eschil să urmeze pe aceeaşi scenă o dramă satirică, *Proteu.*

8. Desemnarea coregilor, a poeţilor şi a actorilor

Personajele însărcinate să organizeze serbările de teatru se numeau *coregi.* Ele erau desemnate de către arhont sau de către triburi, dintre bărbaţii cu autoritate ai cetăţii. Prin această desemnare, coregii primeau obligaţia de a recruta corul şi de a suporta cheltuielile aferente. Deopotrivă, trebuiau să găsească



Coroane ale victorioşilor la serbări. *(Sculptură pe un monument descoperit în teatrul lui Dionisos de la Atena.)*

sală de repetiţii, să asigure cu luni înainte repetarea pieselor, să plătească salarii coriştilor şi flautistului, eventual să angajeze un instructor scenic *(chorodidascal)*, să suporte confecţionarea costumelor ca şi a tuturor celorlalte accesorii legate de punerea în scenă a pieselor. Cel mult statul contribuia la salariile şi costumele actorilor propriu-zişi ; în ce priveşte însă personajele mute şi figuraţia, acestea se aflau exclusiv în sarcina coregului. În general, în cor erau recrutaţi oameni tineri ai cetăţii, această recrutare constituind pentru dînşii o cinste şi o promovare.

Sarcina de coreg era o sarcină costisitoare. Numai cetăţenii bogaţi — cei al căror capital impozabil depăşea trei talanţi — puteau s-o îndeplinească. Oarecum, această sarcină avea şi un înţeles de impozit naţional pus pe cetăţenii bogaţi. Însă, ce interesa mai mult era promovarea de ordin social şi moral pe care funcţiunea de coreg putea s-o aducă întotdeauna cu dînsa. Această desemnare echivala cu o adevărată recunoaştere populară. Ea deschidea drum spre cele mai înalte demnităţi în republică. Coregul, deşi era obligat să cheltuiască din averea proprie, acţiona ca mandatar al cetăţii, fiecare act al său purtînd un înţeles oficial şi naţional. De aceea, pe toată durata funcţiunii sale, era inviolabil. Drept recompensă pentru osteneala lui primea premii sub forma unui trepied simbolic de bronz, pe care avea libertatea să-l dedice zeilor. Printre personajele ilustre care au ocupat funcţiunea de coreg, două mai cu seamă trebuie amintite : Xenocle din Midna, care a plătit reprezentarea *Orestiei*, şi Pericle, care a suportat pe aceea a *Perşilor*, cu piesele aferente.

Poeţii, şi ei, erau desemnaţi tot de către arhont. De obicei, aceştia erau oameni care cunoşteau toate aspectele muncii dramatice : erau şi autori, şi compozitori, şi actori, şi regizori, adesea şi corepetitori. Aşa cum coregii aveau misiunea să asigure baza şi organizarea materială a spectacolelor, poeţii trebuiau să aibă grijă de unitatea şi calitatea artistică a acestora. Cu alte cuvinte, poeţii nu se limitau numai la a aduce textul ; deopotrivă, ei trebuiau să facă instrucţie scenică, să invente mişcări, să coordoneze montarea spectacolului, eventual să joace rolurile protagonistului. Eschil, părintele tragediei, a fost în acelaşi timp compozitor, maestru de dans, regizor şi actor.

Personajul *actorului*, ca element integrant al reprezentaţiei dramatice, s-a constituit doar încetul cu încetul. La început, actori erau înşişi autorii. Toată piesa era susţinută de un singur actor. La toţi precursorii tragici, inclusiv Thespis, găsim actorul unic. Al doilea actor va apărea doar la Eschil şi al treilea la Sofocle. Din clipa în care s-a admis ca în reprezentaţie să apară mai mulţi actori, poeţii şi-au rezervat dreptul de a-şi alege colaboratorii. Alegerea însă nu se făcea arbitrar, ci în cadrul unui concurs în care arhontele ţinea să-şi spună şi el cuvîntul. Se alegeau şefii de trupă, *protagoniştii* (primii actori, cei mai capabili, cei mai talentaţi), aceştia aducînd cu ei pe *deuteragonişti* şi *tritagonişti* (actorii de ordinele al doilea şi al treilea). Actorii de comedie erau

recrutaţi după aceleaşi criterii ca actorii de tragedie. Femeilor nu li se atribuiau roluri ; rolurile feminine erau jucate de actori-bărbaţi.

În primele timpuri, actorii erau independenţi unii de alţii. Mai tîrziu, ei s-au constituit în confrerii. Pe timpul cît erau angajaţi în munca de pregătire şi apoi de desfăşurare a spectacolelor, actorii beneficiau din partea statului de un statut de favoare. Mai tîrziu au apărut şi actori salariaţi de către cetate, adică încadraţi în sistemul de slujitori permanenţi ai acesteia.

9. Judecata, premiile

Desemnarea de către arhont a poeţilor şi a pieselor ce urmau să se prezinte la concurs avea doar un caracter preliminar, alcătuind o primă probă eliminatorie. Adevărata clasificare a concurenţilor, şi prin aceasta adevărata lor consacrare, se făcea doar cu prilejul reprezentaţiilor. Sarcina juriului era cît se poate de grea şi de delicată, întrucît aceste reprezentaţii se desfăşurau în faţa unei mase de cîteva mii de cetăţeni, care prin unitatea ei politică şi sufletească putea să funcţioneze şi ea ca un judecător. Juriul era întocmit cu grijă. Alegerea membrilor lui se făcea printr-o procedură specială, capabilă să asigure echitatea voturilor exprimate. Lista persoanelor propuse era întocmită de către Consiliul celor Cinci Sute, avîndu-se în vedere ca fiecare trib să fie reprezentat proporţional cu importanţa sa. Juraţii hotărîţi prin urne trebuiau să depună un jurămînt sever. Îndată ce reprezentaţiile se terminau, fiecare jurat trebuia să înscrie pe tableta sa, în ordine de merit, numele concurenţilor propuşi spre premiere. La sfîrşit, cele cinci tablete care aveau să stabilească rezultatul definitiv erau trase la sorţi. Bineînţeles, n-am putea spune că nu se comiteau şi greşeli. Într-o materie ca aceasta, făcută din atîtea subtilităţi de apreciere cu participări mute sau active ale publicului, cu ecouri ale frămîntărilor din cetate, era imposibil să nu se strecoare şi erori, dacă nu chiar şi unele alunecări spre ingerinţă. Totuşi, linia generală a judecăţii era dreaptă, adevărată. Dovada ne-o dau faptele : Eschil a triumfat în treisprezece tetralogii din douăzeci, Sofocle a înregistrat douăzeci şi patru de victorii şi Euripide a primit cinci încoronări.



Jeton sau *teseră*, dînd dreptul de intrare la reprezentaţii de teatru. *(Provenienţă din Italia meridională.)*

Ca recunoaştere pentru activitatea lor, coregul, poetul şi protagonistul victorioşi erau încununaţi în public cu frunze de iederă. Pentru tragedie, premiul (de valoare simbolică) era un ţap ; pentru comedie, un vas de pămînt cu vin. În unele situaţii, se acordau şi onorarii.

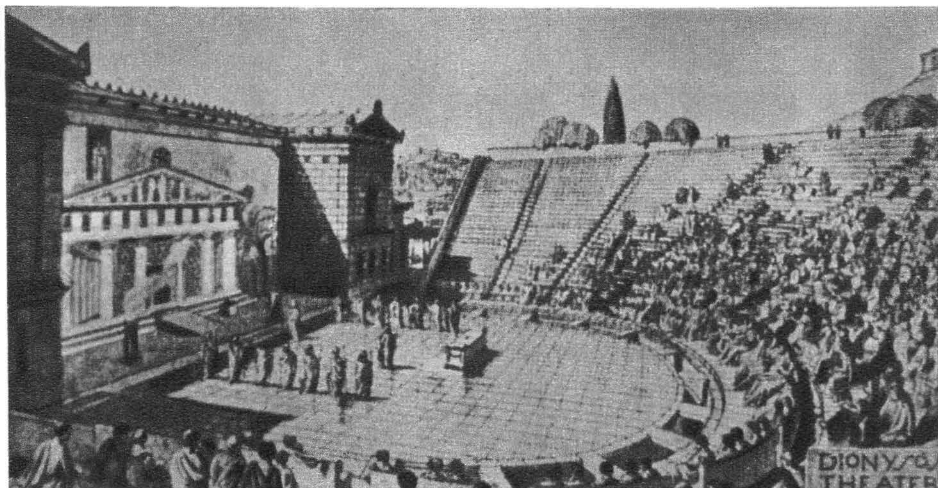
10. Publicul

Reprezentaţiile de teatru luau caracterul unor mari manifestări publice. În zilele în care aveau loc, toate celelalte activităţi ale cetăţii erau suspendate. Nu se concepea ca un cetăţean valid, legat materialmente de viaţa statului,



Atena. Acropolea, privită de la nord-vest. Se văd Propileele și templul Atenei Niké.

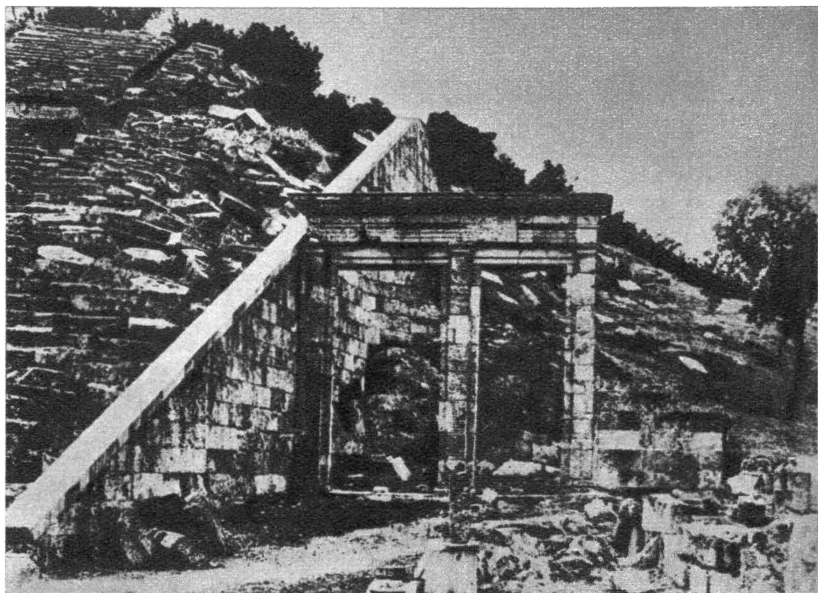
Atena. Partenonul.



Reconstituirea teatrului lui Dionisos din Atena. *(Reproducere după Flechter şi Silvio d'Amico, op. cit.)*

Priveliştea de astăzi a teatrului grec din Siracuza.

Teatrul din Epidaur — Intrarea din stînga.





Poarta leilor din Micene. Găsim aici ecusonul Atrizilor, pe care e probabil că Eschil l-a cunoscut.



Atena gînditoare. Stelă de marmură, datînd din secolul al V-lea î.e.n. (Muzeul Acropolei, Atena).

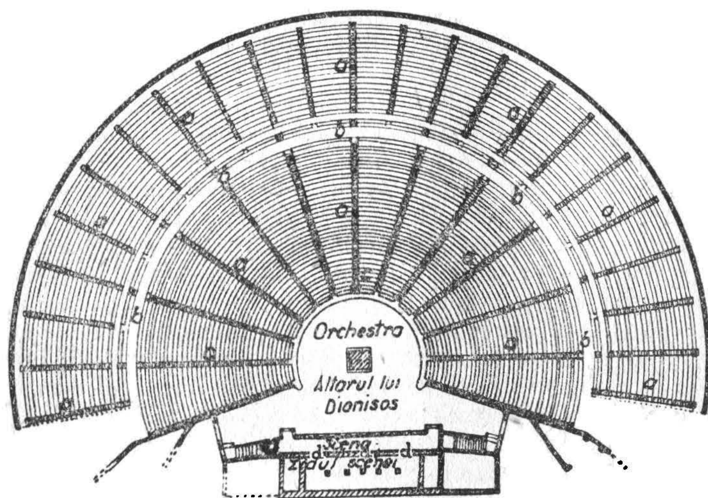
Actor tragic, cu mască şi coturni. *(Ivoriu colorat găsit la Rieti.)* →





↑
Cîntăreţ din flaut şi dansatoare.

Partenon. Fragment de friză. Tinere fete în procesiune, pentru a duce zeiţei Atena un văl brodat. Îmbrăcămintea, atitudinea şi mişcarea lor euritmică amintesc de acelea ale fecioarelor din corurile tragice. ↓



Planul teatrului din Epidaur

să nu ia parte la aceste reprezentaţii. Intrarea era cu plată ; antreprenorii gradenelor şi ai celorlalte instalaţii percepeau o taxă de doi oboli pentru fiecare spectator. Celor săraci, statul le mijlocea intrarea gratuită. Femeile şi copiii puteau să asiste la reprezentaţiile tragice, nu însă şi la cele satirice. Începînd din zori, în cele trei zile cît durau concursurile dramatice, poporul se revărsa în valuri către locul reprezentaţiilor. Adeseori asistau pînă la treizeci de mii de persoane. Spectatorii, îmbrăcaţi în veşminte de sărbătoare, formau o mulţime exuberantă şi tumultuoasă, gata să-şi manifeste aprobarea prin aplauze puternice, prin strigăte entuziaste, prin chemări insistente. Se aflau de faţă, în primele rînduri, magistraţii cetăţii, demnitarii şi preoţii diferitelor culturi. Preotul lui Dionisos, Eleuthereus, ocupa un fotoliu special. Funcţionarii înzestraţi cu paza ordinii încadrau statuia zeului, adusă cu o zi înainte de începerea reprezentaţiei şi aşezată cu solemnitate pe *thymele*, altarul din mijlocul părţii numite *orchestra*.

11. Teatrul. Arhitectură şi dispoziţie generală

Teatrul grec se desfăşura sub cerul liber. La început, la Atena, reprezentaţiile erau date pe un loc deschis, cunoscut sub numele de piaţa Vechiul Tîrg. În fiecare an, în vederea concursurilor, se amenajau gradenuri de lemn, care după aceea erau desfăcute. Se spune că în jurul anului 500 î.e.n., în timpul unei reprezentaţii, lemnăria s-a prăbuşit sub greutatea publicului, ceea ce ar fi determinat mutarea teatrului în incinta lui Dionisos, aproape de templul închinat acestuia. Aici, s-a dat teatrului o arhitectură definitivă, tăindu-se gradenuri în rocă, în partea meridională a Acropolei.

Sub raport arhitectonic, teatrele greceşti aveau ca prototip teatrul de la Atena, terminat în anul 330 î.e.n. Acesta cuprindea trei părţi distincte : *orchestra, skéne* şi *koilon.*

Orchestra reprezenta o esplanadă circulară de pămînt bătut, avînd un diametru de douăzeci şi şase-douăzeci şi şapte de metri şi fiind prevăzută cu două intrări laterale *(parodoi),* atît pentru cor cît şi pentru public. În mijlocul ei se afla *thymele*-ul, un altar pe care în timpul reprezentaţiilor se afla aşezată statuia zeului Dionisos şi în jurul căruia se petreceau evoluţiile corului.

Skéne se alinia, ca o bordură, în dosul orchestrei. Ea consta dintr-un baracament rectangular lung de treizeci de metri şi larg de trei sau patru metri, servind pentru costumarea actorilor şi a corului înainte de a-şi face apariţia în orchestră. Nu se ştie însă precis dacă actorii jucau la acelaşi nivel cu corul sau dominau de pe un *proskénion,* adică de pe o estradă situată înaintea scenei. Cercetătorii de specialitate încă discută asupra acestei chestiuni, pe care o socotesc ca fiind deosebit de importantă.

Koilon, partea destinată publicului, încadra scena ca un vast hemiciclu, în amfiteatru. Era împărţit în secţiuni verticale *(kerkides)* prin scări care porneau radiar de jos în sus, şi în etaje de către paliere orizontale *(diazomata).*

Mai tîrziu, cînd corul a început să decadă şi chiar a şi dispărut, scena a fost înălţată, nemaifiind nevoie ca interpreţii să coboare în orchestră.

Ce trebuie să remarcăm, pe baza acestei sumare descrieri, e că formula arhitectonică dată de geniul grec a rămas pînă astăzi. Evoluţia ulterioară a teatrului a adus fireşte modificări de adaptare de stil, de proporţii ; în ce priveşte însă concepţia de bază a construcţiei de teatru, ea a continuat şi continuă încă să se afle pe linia creată de greci.

12. Decoruri, maşini

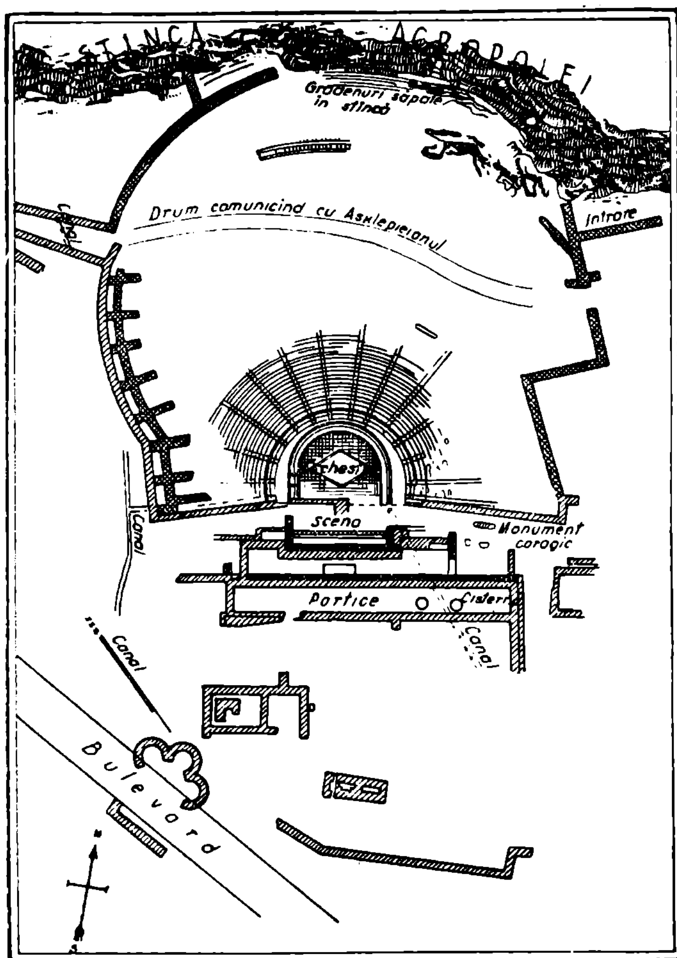
Asupra decorurilor, scrierile autorilor vechi fac doar puţine menţiuni. De urme arheologice nu poate fi vorba întrucît decorurile erau făcute din materiale uşoare ; ele nu ni s-au mai putut păstra. Trebuie să presupunem că în primele timpuri aspectul scenei era sărăcăcios, ea fiind formată din scînduri goale. Mai tîrziu, în secolul al VI-lea î. e.n., acestea au început să fie acoperite cu perdele roşii. Arta decoraţiei s-a dezvoltat doar cu timpul, paralel cu progresul teatrului în general. Vom întîlni decoruri propriu-zise tîrziu, în ultimii ani ai lui Eschil ; o apariţie a lor mai fermă va avea loc abia în timpul lui Sofocle.

După puţinele mărturii rămase, se poate spune că existau trei tipuri de decoruri : unul pentru tragedie, reprezentînd un templu sau un palat central, flancat de două aripi ; altul pentru drama satirică, reprezentînd intrarea unei grote, cu arbori, cu stînci, în general ca un peisaj campestru ; în sfîrşit, unul pentru comedie, reprezentînd o stradă sau o piaţă, cu fundul scenei ocupat de case particulare cu ferestre şi balcoane.

În organizarea spectacolelor, începea astfel să fie din ce în ce mai necesar încă un specialist : *scenograful.*

Ca linie şi conţinut, desigur, decorurile amintite erau convenţionale. Ele erau însă colorate viu, în aşa fel încît să poată sugera, după cum cerea conţinutul dramatic respectiv, o impresie de somptuozitate sau una de teroare.

Tot din timpul lui Eschil şi al lui Sofocle s-au introdus în decoraţia scenică aşa-numitele *periacte*. Acestea erau nişte sisteme de decoruri mobile, purtate de prisme triunghiulare de lemn; învîrtindu-se în jurul axei lor, ele puteau să prezinte, după trebuinţă, diferite tablouri înscrise pe feţele lor, completînd astfel cadrul, dîndu-i perspectivele de care avea nevoie, permiţîndu-i efecte optice şi mijlocindu-i schimbările cerute de text.



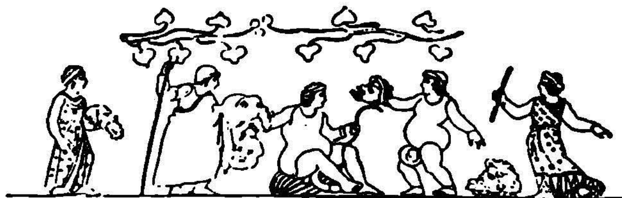
Planul teatrului lui Dionisos de la Atena

Emoţia spectatorului era completată şi prin contribuţia unor maşini scenice. *Ekkykléma*, una dintre acestea, deşi naivă ca idee şi ca mecanism, îşi avea totuşi însemnătatea ei. Era o platformă rulantă care putea să aducă şi să retragă din scenă platouri încărcate de personaje, la adăpostul unor ziduri. Tot

aşa, *theologeion* era un fel de balcon învăluit de nori, supranumit „estrada de unde vorbesc zeii", necesar pentru a figura apariţii celeste, fantome ale morţilor, fulgere etc. Mai trebuie să cităm *méchané*, maşină de zburat, despre care se crede c-a fost întrebuinţată de Eschil în reprezentarea tragediei *Prometeu*, ca şi de Aristofan în comediile sale.

13. Costume, măşti

Se căuta ca prin costumaţie făptura actorilor să apară mai impunătoare, mai autoritară. Umerii, pieptul, abdomenul, şoldurile, braţele şi picioarele le



Îmbrăcămintea actorilor. *(Pictură pe vas.)*

erau umflate prin perne camuflate. În picioare purtau coturni înălţaţi pe tălpi groase, triunghiulare. Costumul de aparat urma costumul de solemnitate al lui Dionisos şi al preoţilor săi : draperii lungi, pliuri drepte, centură strînsă sus, ceea ce dădea taliilor o linie alungită. În comedii, personajele se îmbrăcau cu veşminte obişnuite, cărora la nevoie li se imprima o notă de exageraţie sau de deformare caricaturală. În dramele satirice, însă, costumul lua formele groteşti sau indecente cerute de natura textelor respective : actorii apăreau ca satiri în piei de ţap, ca sileni cu coadă de cal, în piei de animale sălbatice, desculţi. Toate acestea erau făcute pentru a se aminti originea agrestă a personajelor în cauză. Cît despre costumaţia corului, aceasta trebuia să urmeze indicaţiile textului ; astfel, coriştii din comediile lui Aristofan apăreau costumaţi, după trebuinţă, în păsări, broaşte, viespi etc.

Cea mai impresionantă trăsătură în înfăţişarea actorului o alcătuia *masca*. Toţi actorii jucau cu măşti. Dacă linia costumului deriva din imaginaţia uşor de urmărit a poeţilor, masca, în schimb, apărea ca o prelungire tradiţională a machiajului ritual pe care credincioşii şi-l aplicau în dansurile magice şi în diferitele lor manifestări din cadrul serbărilor dionisiace. Cu alte cuvinte, masca avea în ea un înţeles de demnitate liturgică, ceea ce îi conferea un prestigiu aparte şi o făcea sugestivă în faţa mulţimilor. În special masca tragică, înălţată prin acel *oncos* piramidal care lărgea fruntea dincolo de proporţiile obişnuite, era de natură să împrumute eroilor ori zeilor figuraţi pe *proscenium* maiestatea lor supraumană, ideală.

Asupra măştii se pot face numeroase speculaţii. Se poate ca ea să fi fost legată de anume necesităţi practice, materiale, printre care nevoia de a face fiinţa actorului vizibilă chiar şi din punctele îndepărtate ale hemiciclului, ca şi nevoia de a i se întări glasul, masca funcţionînd în această privinţă ca o pîlnie de rezonanţă. Mult mai semnificative, însă, pot fi înţelesurile legate de

conţinutul psihologic şi moral al pieselor ce se reprezentau. Pe de o parte, într-adevăr, masca putea să pară artificială, îngreunînd mişcările, paralizînd mimica feţei, reducînd toată acea rară bogăţie de expresie ce poate apărea pe figura omenească, convenţionalizînd linii, atitudini şi mişcări umane, menite prin chiar natura lor să rămînă cît mai libere. Pe de altă parte, însă, masca putea să circumscrie mai bine caracterele, să imprime un joc mai strîns, să reflecte situaţii umane mai tipice, să contureze mai rezumativ calitatea socială a personajelor, să realizeze cu mai multă solemnitate nota de tragic a conţinutului ; într-un cuvînt, să sublinieze prin impersonalizare înţelesul general uman, sintetic al dramei greceşti.

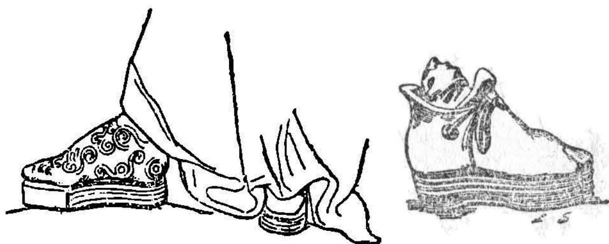
14. Atmosferă generală

Acesta era cadrul. Trebuie, acum, să ne dăm seama de viaţa ce se putea desfăşura înăuntrul lui, în zilele concursurilor dramatice. Să ne transpunem cu mintea într-una din acestea. Toate băncile amfiteatrului erau pline de o mulţime pregătită sufleteşte ca de sărbătoare, venită aici, nu numai pentru a asista la un spectacol făcut din poezie, dans şi cîntec, ci mai ales pentru a împlini un cult public.

Adunarea se deschidea prin cîteva ceremonii scurte, menite să glorifice cetatea, între care şi libaţiunea făcută cu sîngele unui porc tînăr, proaspăt înjunghiat. O trîmbiţă anunţa începerea primei tragedii. Privirile se îndreptau asupra scenei. Nu exista cortină ; decorul, în fund, sta descoperit, aşteptînd parcă acţiunea pe care trebuia s-o încadreze. Actorii care urmau să recite prologul îşi făceau apariţia. În costumele lor umflate cu perne, pe tălpile înălţate ale coturnilor, cu măştile lor tragice puse pe cap, păreau enormi ; erau însă de o rară măreţie. Gestul lent, vocea profundă, tonul psalmodiat al recitării, toate acestea contribuiau ca înfăţişarea şi mişcarea lor să capete o notă de maiestate religioasă.

Ultimele versuri ale prologului erau acoperite de o tăcere solemnă, profundă. Printr-unul din cele două *parodoi*, legînd *prosceniun* cu hemiciclul, se ivea corul. Coriştii înaintau cîte trei sau cîte cinci, în ritmul lent imprimat de sunetele flautistului care îi preceda. Ca rang, ei se aflau sub eroii de pe scenă. De aceea, îmbrăcămintea lor era simplă ; n-aveau nimic care să-i încarce, care să-i împiedice de la dans sau de la evoluţia lor în cadenţă. Era în stilul corului, ca tocmai prin agilitatea sa graţioasă să se încadreze în gravitatea tragică a reprezentaţiei.

Coturni tragici.



Corifeul începea să scandeze versuri anapes-

tice[1]. Corul dansa, cînta alternînd strofele cu antistrofele, pentru ca după aceasta, desfăcut în două părţi egale, să se alinieze în faţa scenei. Episoadele acţiunii se desfăşurau cu măreţia lor liniştită ; dialogurile şi monologurile eroilor se împleteau cu regrupări ale corului în jurul acelei *thymele* din mijlocul orchestrei, semn al reintrării lui în funcţiune.

Acţiunea era concretizată printr-un joc de scenă simplu. Anume convenţii unanim acceptate — de pildă aceea că intrarea din dreapta vine din stradă şi cea din stînga din interior — uşura înţelegerea subiectului.

Se putea astfel asista la o rară împreunare de elemente, ale naturii şi ale umanului. Poemul, gestul, mişcările, cîntecul, ritmul măsurat, decorul sobru, cerul mediteranean, cadrul de piatră, metrica severă a versurilor, evoluţiile lente ale dansului, grandoarea unor costume alături de simplitatea altora, puterea de expresie tipică a măştilor, jocul reţinut şi adînc al actorilor, economia strîns înlănţuită a situaţiilor, în plus cadrul de sărbătoare religioasă şi de sărbătoare cetăţenească, participarea vibrantă a unei asistenţe pătrunse pînă în cutele intime ale sensibilităţii sale de o mare şi sinceră comuniune emotivă — toate acestea contribuiau ca reprezentaţiile clasice să aibă în ele ceva unic, să exprime prin conţinuturile şi manifestările lor o largă sinteză de artă, de gîndire, într-un cuvînt, de viaţă omenească.

[1] Versuri frecvente în literatura greacă şi latină, avînd la bază *anapestul*, adică o formă prozodică alcătuită din două silabe scurte şi una lungă.

TEATRUL GREC. TRAGEDIA. PRIMII AUTORI TRAGICI

Geniul grec este creatorul a două forme dramatice de bază : *tragedia* şi *comedia.* Amîndouă rezumă civilizaţia greacă, atît în ce priveşte simţul său de artă, cît şi în ce priveşte fondurile sale de gîndire filozofică.

1. Tragedia

a. *Subiectele.* Tragedia la greci — am văzut — s-a născut în cadrul unor practici şi ritualuri legate de viaţa lor religioasă. Totuşi, ea nu s-a mărginit să exprime doar idei şi sentimente religioase ; acestea au fost numai un punct de plecare, pentru întinse explorări ale naturii umane, în lupta ei de a se înţelege pe sine şi a-şi găsi un echilibru în cuprinsul existenţei. În afară de izvoarele mitologice, tragedia greacă şi-a mai luat subiecte din legendele populare şi naţionale. Aceste legende aveau darul de a o apropia de conţinuturi umane intense, de frămîntări morale, de violenţe ale pasiunilor, de conflicte ale voinţei, de eroisme ale simţirii şi ale acţiunii, de macerări îndelungi ale înţelepciunii ori ale unor experienţe comune de viaţă. Eroii de legendă, pe lîngă încarnări ale unor fapte naţionale greceşti, reprezentau deopotrivă tipuri generale de umanitate. De altminteri, legendele despre care e vorba aveau o strînsă legătură cu religia naţională a cetăţilor greceşti. Prin felul cum puteau să trezească în sufletul mulţimilor imaginea nedefinită dar profundă a unor zăcăminte ancestrale, ele se bucurau de un prestigiu imens, de o autoritate morală inegalabilă.

b. *Personajele.* Majoritatea personajelor din tragediile greceşti au trăsături eroice. Sînt oameni cu dimensiuni sufleteşti care ies din comun. Totuşi, superioritatea care îi caracterizează nu tinde să-i facă zei, ci să le lumineze şi mai bine adîncimile lor umane. Ce este eroic în ele e mai ales forţa lor morală de a primi în faţă loviturile şi suferinţele rezervate de viaţă. Concepţia tragică greacă, spre deosebire de cea epică, nu înzestra pe eroi cu puteri ieşite din comun, ci îi punea să sufere şi să se frămînte întocmai ca oamenii obişnuiţi, să cunoască la fel ca aceştia triumfuri şi înfrîngeri, să resimtă în luptele lor intime toate tribulaţiile care pot însoţi soarta noastră comună. Dar, fie că se află pe culmi de triumf, fie sub apăsarea înfrîngerilor, aceşti eroi

își păstrează o notă de măreție simplă, de tărie demnă și egală, în stare să reflecte puterea de luptă și de superioritate morală a făpturii umane.

Era un consens unanim ca personajele tragice să nu se ocupe cu lucruri mici, ci să apară doar în situații capabile de a rezuma în ele fapte și aspirații general umane. Nimic nu este într-atît de puternic încît să poată distruge această tradiție. Autoritatea ei se extinde chiar și asupra personajelor secundare. Astfel, servitorul din piesele tragice este altceva decît sclavul dintr-o comedie ; primul are față de cel de al doilea o situație etică superioară. Socialmente, desigur, el se situează față de celelalte personaje pe o treaptă inferioară ; însă nu e mai puțin adevărat că această denivelare se raportă mai mult la o condiție ideală decît la una concretă. De altminteri, tragedia greacă ne oferă un rar exemplu de rezistență, față de influența pe care personajele de comedie — mult mai populare și mai de actualitate — ar fi putut s-o aibă față de personajele sale.

c. *Teme și conținuturi.* Tragedia greacă, date fiind regulile poetice de care trebuie să asculte, nu prezintă prea multă varietate ; are în schimb adîncime și grandoare. Ea își propune să ne înfățișeze pe eroul său într-o teribilă încleștare cu o durere morală grea, cu o pasiune violentă, cu un destin necruțător. De aici, din această situație-cheie, derivă toate acțiunile, stările sufletești și conflictele puse în scenă. În seria acestora, întîlnim : lupte ale voinței raționale cu hotărîrile implacabile ale destinului orb ; conflicte dureroase, intense, de sentimente, de pasiuni sau de datorii ale conștiinței ce trebuie îndeplinite, alternări dramatice între stări de bucurie și momente sfîșietoare de nenorocire : crize de orgoliu, crime și ispășiri, lamentații tulburătoare, prorociri încărcate de amenințări, blesteme, răzbunări ale indivizilor ori ale justiției imanente. Pe toate acestea, simțim semnul necruțător al lui Nemesis, zeița răzbunării, implacabilă în hotărîrile ei.

În general, lupta înfățișată în tragedia greacă este o luptă inegală. Ce poate face omul, fie el dotat cu puteri excepționale, împotriva unei zeități geloase de voința și de rezoluțiile ei ? Pînă la sfîrșit, omul va cădea învins. Însă în căderea lui el nu va fi niciodată mizerabil, ci își va păstra întotdeauna măreția și demnitatea. Prometeu, Oreste, Edip — ca să nu ne referim decît la aceștia — sînt victimele unei voințe divine înverșunate în a-i pierde ; însă, totodată, trebuie să recunoaștem că lupta pe care o dau îi face mari, că în căderea lor există putere umană și frumusețe etică.

Înțelegem, chiar dintr-o astfel de expunere sumară, că aceste teme și conținuturi puteau să alcătuiască un larg domeniu de explorare pentru poeți și dramaturgi. Ele erau de natură a pune în mișcare atît nevoi meditative ale rațiunii, cît și porniri pasionale ale inimii ; atît puterea de reflecție a indivizilor, cît și linia emotivă a reacțiunilor populare. Puteau, deopotrivă, să asocieze contraste, unind de pildă mila cu teroarea, adeziunea morală cu indignarea, respectul religios cu mîndria patriotică. Se crea o mare tensiune a gîndirii și a simțirii, se constituia un climat de valori și de înălțimi umane, sub acțiunea cărora tragedia a putut să ia parte de aproape la întinsa operă de predicație morală pe care a cunoscut-o Antichitatea.

d. *Intriga.* Întrucît tragedia greacă urmărea cu deosebire efecte de ordin moral, ea nu era ținută să folosească mijloace ori intrigi complicate.

Dimpotrivă, cu cît intriga era mai simplă, cu atît se putea crea o notă de mai multă putere şi de mai multă măreţie.

Primii autori tragici nu dădeau nici o importanţă peripeţiilor; aproape că şi ignorau putinţa acestora de a exista. Situaţiile pe care le puneau în scenă nu interesau atîta prin înnodările şi deznodările lor de evenimente, ci prin posibilitatea acestora de a crea şi de a susţine un climat patetic. Ceea ce numim azi mişcare dramatică se limita la foarte puţin. Interesul se constituia şi creştea prin puterea lirică a textelor, mai mult decît prin conţinutul epic al acestora.

Mai tîrziu, cînd cultivarea peripeţiilor şi constituirea unei intrigi vor face progrese, tragedia greacă va continua să-şi păstreze simplitatea sa structurală. Va pune în scenă o acţiune capabilă să progreseze, fără însă ca prin aceasta să complice situaţiile, să recurgă la combinaţii ingenioase, să forţeze înlănţuirea evenimentelor. Fie şi în cea mai intensă tragedie greacă, desfăşurarea momentelor va decurge într-un mod liniştit, demn, esenţial, unind în el o maiestate a naturii cosmice cu o alta a naturii umane.

e. *Structura dramei.* În tragedia primitivă, elementul coral era predominant. Mai tîrziu, cînd a început să se constituie acţiunea, a trebuit să se găsească mijlocul ca acest element coral să se asocieze organic cu desfăşurarea dramatică. Faptul a implicat multe greutăţi; el s-a rezolvat prin trecerea treptată a corului în subordinea acţiunii dramatice.

Tragedia debuta printr-un *prolog;* acesta a evoluat de la forma monologată din primele timpuri ale tragediei la forma dialogată de mai tîrziu.

După epilog urmau părţile principale, numite *episoade.* Acestea erau încadrate de cîntece ale corului. Primul din aceste cîntece purta numele de *parados;* celelalte se numeau *stasime.* În general, erau trei episoade; în cuprinsul lor se înnoda intriga, alcătuind astfel substanţa dramei.

Parados-ul era cîntecul prin care se făcea intrarea corului. De obicei, textul lui avea caracter liric. *Stasime*-le — cîntecele următoare ale corului — erau rostite fără ca acesta să-şi schimbe locul. Ele aveau misiunea să marcheze diferitele diviziuni ale acţiunii. Se cerea, oarecum, ca aceste *stasime* să ţină legătura cu episoadele desfăşurate anterior; ce predomina însă în ele era caracterul lor liric, contemplativ, trebuind ca după contactul cu durerile tulburătoare ale acţiunii să aducă o destindere a sufletului, o înseninare prin înţelepciune şi reflecţie filozofică asupra celor întîmplate. În general, trebuie să admitem că între cele două sectoare ale dramei era o pronunţată deosebire de natură. De altminteri, cu timpul această deosebire s-a lărgit considerabil, în aşa fel încît *stasime*-le, devenind cu totul independente de mersul acţiunii, s-au transformat în *intermedii* muzicale.

Episoadele, adică grupele de scene cuprinse între două *stasime,* alcătuiau corpul propriu-zis al dramei. Aveau înfăţişare variată, constînd din tot ce trebuia să realizeze tema şi desfăşurarea acţiunii: monologuri, dialoguri, cîntece episodice ale corului, dialoguri cu caracter liric între actori şi cor, lamentaţii etc.

După recitarea ultimului *stasimon* venea *exodul,* care cuprindea de fapt deznodămîntul acţiunii; de regulă, acesta era susţinut de către actori.

La început, nu exista o proporţie definită între diferitele *episoade.* Unele puteau fi mai lungi, altele mai scurte, după cum cereau situaţiile subiectului.

Această libertate — despre care putem socoti că dădea tragediei şi o notă de naturaleţe — s-a păstrat pînă tîrziu, chiar şi în opere ale lui Sofocle şi Euripide. Cu timpul, către sfîrşitul perioadei clasice, cînd în locul *stasimon*-ului care doar încetinea acţiunea a apărut *embolion*-ul care o întrerupea efectiv, împărţirea arbitrară a episoadelor a trebuit să dispară. În consecinţă, episoadele au început să aibă întinderi aproximativ egale, căpătînd totodată caracterul de unităţi marcate ale acţiunii.

Dacă multă vreme *episoadele* au avut întinderi diferite, în schimb, în ce priveşte numărul lor ca şi numărul *stasimelor*, s-a putut înregistra încă de la început ceva mai multă rigoare. Astfel, s-a stabilit prin uz că numărul de patru *stasime* era cel mai convenabil. Rezulta, deci, că drama trebuia să aibă cinci unităţi ale acţiunii, adică un *prolog* şi patru *episoade*. Prin autoritatea tradiţiei, aceste cinci unităţi vor deveni cele cinci *acte* clasice, alcătuind o regulă de bază, menită ca de acum înainte să însoţească în mod stăruitor viaţa istorică şi viaţa universală a tragediei.

Mai trebuie să facem o precizare şi în ce priveşte structura fiecărui *episod* în parte. Practic vorbind, grecii n-au cunoscut ceea ce noi numim *scenele* unui act, adică porţiunile de dialoguri cuprinse între intrarea sau ieşirea unuia sau mai multor personaje în scenă. Totuşi, presimţirea faptului au avut-o ; cu mijloace care poartă altă înfăţişare decît cele moderne, au şi realizat-o. Într-adevăr, în felul cum grecii alternau în dramă vorba cu cîntecul, cum întrerupeau dialogurile cu reflecţii ale corifeului sau cum introduceau în mersul acţiunii cîntece ale corului, putem să recunoaştem funcţionarea acelui simţ intim de organizare, menit ca structurii generale a dramei să-i subordoneze structurile locale ale fiecărui episod în parte.

2. Corul

În economia ca şi în desfăşurarea tragediei greceşti, *corul* însemna o prezenţă necesară, integrantă. N-am putea înţelege niciodată ce a însemnat tragedia greacă, atît ca formă de artă cît şi ca manifestare morală a cugetului antic, fără a ne da seama de funcţiunile şi semnificaţiile corului înăuntrul ei.

În tragedia primitivă, corul avea un rol primordial. Cu timpul, această predominanţă s-a stins ; pînă la sfîrşit corul a apus cu totul, nu însă înainte de a fi îndeplinit în procesul reprezentaţiei tragice misiuni de mare însemnătate.

Corul ditirambic număra cincizeci de membri. Corul tragic a început prin a avea un efectiv asemănător. Cu timpul, acest număr s-a redus, stabilizîndu-se în dramele lui Sofocle şi Euripide la totaluri de douăsprezece sau cincisprezece persoane. El era recrutat din vreme de către *coreg*, din cetăţeni care deşi tineri erau ţinuţi să aibă valoare personală recunoscută. Întrucît corul avea în ceremonie un rol public, cu o notă sacră în semnificaţia lui, se cerea ca membrii lui să deţină merite cetăţeneşti necontestate. Înainte de apariţia lui în reprezentaţie, trebuia să se supună unei pregătiri îndelungi şi atente, pregătire punînd accente la fel de precise pe recitare, pe cîntec ca şi pe dans.

În scenă, corul era condus de un şef numit *corifeu*. De la Sofocle încoace, şi-au făcut apariţia şi doi adjuncţi ai acestuia, desemnaţi sub numele de *parastates*. Deopotrivă cu membrii obişnuiţi ai corului, aceştia erau şi ei instruiţi

dinainte, ca linie generală de concepţie de către înşişi autorii, iar ca tehnică de scenă de către instructori profesionişti, numiţi *chorodidascali.*

Costumul coriştilor putea să varieze, după cum cereau necesităţile dramelor jucate. Însă, în linia lui clasică, adică linia capabilă să exprime cît mai de aproape funcţiunea morală a corului, acesta trebuia să reprezinte o reuniune de bărbaţi sau de femei, cu nimic extraordinar în înfăţişarea lor ; o reuniune, avînd în totul caracterele unei umanităţi obişnuite.

În cursul reprezentaţiei, corul rămînea în *orchestra,* aproape de altar. De aici, se urca pe scenă doar după indicaţiile acţiunii, fie pentru a încadra mai de aproape personajele, fie pentru a compătimi cu ele sau dimpotrivă a le ameninţa. Doar arareori, în situaţii excepţionale, corul îşi părăsea locul. Cu simţul lor de teatru, grecii şi-au dat seama că intrările şi ieşirile repetate ale corului ar fi putut să îngreuneze spectacolul, să-i tulbure linia lui de simplitate arhitectonică şi să obosească fără folos publicul.

Evoluţia corului se făcea cu mişcări ritmice, de mers muzical sau de dans. Erau două feluri de dansuri : *emmeleia,* cu linie mobilă şi gravă, şi *hyporchema,* cu un aer mai viu, mai uşor, mai mult schiţînd caracterele dansului decît ilustrîndu-le efectiv. *Chorodidascalii* se străduiau ca linia şi înlănţuirea gesturilor să interpreteze cuvintele. Erau folosite ca dansuri tragice în special *emmeleile.* Cînd gustul tragic a devenit mai sever şi cînd tragedia şi-a atins faza ei de plenitudine, rolul dansului s-a concentrat, limitîndu-şi expresia şi evoluţiile lui exterioare, pentru ca în schimb să-şi dea o conţinere mai gravă în adîncime.

Ca tehnică poetică, părţile din text ce reveneau corului erau tratate în trei forme caracteristice : părţile de recitat în versificaţie iambică, părţile care urmau să fie declamate cu notă melodramatică în metru anapestic şi părţile cîntate în forme poetice, trebuind să exprime cît mai bine fondul lor liric.

Se puteau distinge, în prezenţa şi manifestările corului, două serii de funcţiuni : unele — cum am văzut — legate de realizarea şi întregirea artistică a spectacolului, altele legate de acţiunea din dramă. Acestea din urmă au dat şi dau încă mult de lucru criticilor şi cercetătorilor de specialitate. E greu ca în această materie să se vină cu o definiţie precisă, deoarece rolul corului n-a stat pe loc, ci a evoluat în mod continuu. În orice caz, fie în forme directe fie în altele mai ocolite, corul era angajat şi el în acţiune. Apărea în economia dramei ca un personaj colectiv, marcînd diferite faze ale acţiunii, subliniind conflictele intime ale personajelor, amintind ameninţările ce pîndesc oricînd soarta omenească, traducînd tulburările pe care peripeţiile dramei le puteau provoca în suflete. Prin intervenţiile sale, corul se făcea interpretul opiniei publice, lua atitudini, dădea glas înţelepciunii comune, aducea în climatul moral al acţiunii semne de participare ori de refuz ale cugetului anonim. Reprezenta mulţimea, cu judecăţile şi cu sentimentele sale. Deopotrivă, desluşind lecţiile de viaţă ce se puteau desprinde din mersul acţiunii, corul exprima sentimentele care trebuiau să se nască în conştiinţa omenească : justiţia, moderaţia, sobrietatea, cumpătarea, respectul de oameni, preţuirea pentru binefacerile păcii, cultul pentru zei etc.

Nu exista o regulă fixă în constituirea corului. Aceasta depindea de cerinţele fiecărei drame în parte şi de intenţiile pe care i le împrumuta autorul. Cînd — spre exemplu — în *Coeforele,* Eschil a format corul din tovarăşele Electrei sau în *Antigona* Sofocle l-a constituit din bătrîni grupaţi în jurul lui

Creon, cei doi poeţi au urmărit ca aceste coruri să scoată în lumină psihologia personajelor şi totodată să aibă şi ele partea lor de determinare în mersul acţiunii.

3. Primii autori tragici

Înainte de a se cristaliza sub pana marilor reprezentanţi, tragedia greacă a cunoscut încercările prefigurative ale unei lungi serii de poeţi. Dintre aceştia, unul asupra căruia tradiţia ateniană s-a oprit cu preferinţă, atribuindu-i însăşi calitatea de inventator al tragediei, era *Thespis*, poet care după mărturiile lui Plutarch ar fi fost în plină maturitate literară către jumătatea secolului al VI-lea î.e.n.

După multe peregrinări prin ţară, Thespis a izbutit să-şi impună producţiile la Atena. La început, acestea au întîmpinat rezistenţă. Faptul de a materializa personaje legendare şi de a le aduce ca oameni vii pe scenă părea o îndrăzneală neîngăduită, o sfidare a tradiţiilor. Totuşi, iniţiativa s-a impus, întîi în gustul popular şi apoi şi în opinia oficialităţii.

Lui Thespis, ca inventator al tragediei, îi sînt atribuite o seamă de iniţiative : introducerea *prologului* şi a *bucăţilor recitate* în cîntecele corului, desprinderea rolurilor încredinţate actorului de cele cuvenite corului, întîia folosire a măştii etc. Cît despre textele păstrate, nimic nu confirmă autenticitatea lor ; ce pare mai probabil, e că acestea au fost reconstituite sau întocmite ulterior, fără scrupule de exactitate poetică. Însă, chiar şi aşa, aceste plăsmuiri au totuşi un merit : acela de a fi salvat de la uitare un nume de poet precum şi numele cîtorva din operele sale.

Modificările impuse de acest poet, sau în orice caz pe care el le-a consolidat, făceau ca în timpul lui tragedia să apară ca un gen serios, cu piese constituite, semnate de poeţi recunoscuţi şi sărbătoriţi ca atare de către cetate. Totuşi, poporul, care în subconştientul său păstra încă impresia de a fi dat el primele impulsuri şi conţinuturi tragediei, continua să revendice asupra genului unele drepturi. Aşa se explică — dacă luăm ca sigure diferite mărturii contemporane — de ce, în zilele de dinaintea reprezentaţiilor, Thespis îşi îmbrăca actorii ca pentru scenă, îi suia într-un vehicul special şi îi plimba pe toate străzile mai de seamă ale cetăţii.

Aproape tot atît de puţin cunoscuţi sînt şi poeţii tragici din generaţia următoare aceleia a lui Thespis. Din generaţia aceasta, sînt de amintit numele lui Choirilos, Prátinos şi Frinichos. Prin aceştia, tragedia a început să iasă din faza ei de încercări personale, pentru a deveni în schimb un gen constituit, cu tendinţa de a intra în cultul public, de a deveni instituţie.

Din opera lui Choirilos nu ni se mai păstrează nici un fragment. Se cunoaşte doar un singur titlu, *Alope*, tragedie cu subiect luat din legendele atice. Despre Prátinos se ştie doar atît că a concurat împreună cu Choirilos şi cu Eschil la cea de a şaptezecea Olimpiadă, că a scris pe lîngă tragedii şi drame satirice, că era dotat cu multă fantezie şi că în cele cîteva fragmente lirice care ne-au rămas de la el putem recunoaşte reale aptitudini poetice.

Cel mai important nume din această fază precursoare a tragediei greceşti este numele lui Frinichos. Este cel mai vechi dintre autorii tragici, din ale cărui texte dramatice ni s-au păstrat fragmente mai consistente. Cunoaştem

nouă titluri: *Egiptenii, Alcest, Anteu sau Libienii, Danaidele, Căderea Miletului, Femeile lui Pleuron, Tantal, Troilos* și *Fenicienii.* Dintre acestea, două sînt cu deosebire cunoscute: *Căderea Miletului* și *Fenicienii.* Prima, reprezentată curînd după cucerirea Miletului de către perși (594 î.e.n.), a zguduit asistența pînă la lacrimi, punînd în cauză politica pacifică a guvernării. Cu *Fenicienii,* poetul a repurtat principalul său triumf. Piesa reprezenta victoria de la Salamina a grecilor asupra perșilor și se crede că ea a avut drept coreg pe însuși Temistocle, în chiar momentul de culme a gloriei sale.

Structura tragediilor lui Frinichos, judecînd în raport cu progresele realizate de urmașii săi, era simplă și rudimentară. Pe scenă apărea un singur actor; rolul principal revenea corului. Ca inițiative mai îndrăznețe avem compunerea de roluri feminine precum și hotărîrea de a se folosi subiecte din istoria contemporană. Unele din cîntecele corului au devenit populare, ceea ce reprezenta un viu omagiu pe care cugetul comun al Atenei îl aducea poetului. Acțiunea era mică, lipsită de fond filozofic, de concepție cuprinzătoare și de solemnitate. Predomina o notă lirică, elegiacă, în care latura emotivă și patetică avea principalul cuvînt. Momentele de cea mai mare intensitate dramatică erau acelea în care un cor de femei desperate evoca dezastrele cetății, ale armatei și ale populației. Nu exista încă o conștiință a meșteșugului scenic, a intrărilor și ieșirilor din scenă, a gradărilor necesare în mersul acțiunii. Aceste lipsuri erau însă compensate prin simțire poetică, prin sinceritatea sentimentului, prin implicarea unor fonduri umane adevărate și, în general, prin puterea tuturor acestora de a pune în mișcare emotivitatea comună.

Ne aflăm pe pragurile marii tragedii. Ideea acesteia s-a produs; procesul a început; copilăria genului apare acum ca un fapt împlinit. Poezia lirică va rămîne și mai departe, cu statutul ei bine definit; din ea, însă, s-a desprins un gen nou, cu o personalitate proprie, cu autonomia lui de necontestat: *tragedia.* Toate premisele sînt date pentru ca o mare evoluție să înceapă, ducînd astfel la maturitate una din formele cele mai substanțiale în care conștiința omenească și-a exprimat vreodată problemele, luptele și aspirațiile ei.

ESCHIL

1. Viața

Din cîte cunoaștem, viața celui care poartă denumirea de părintele tragediei e pe cît de simplă tot pe atît de măreață.

Eschil s-a născut la Eleusis, localitate aflată la o depărtare de douăzeci de kilometri de Atena, în anul 525 î.e.n., dintr-o familie veche și nobilă. Era fiul lui Euphorion, maestru de coruri, om dotat cu însușiri artistice. Atmosfera de la Eleusis, încărcată de imagini sacerdotale și de cultul național al misterelor religioase, i-a imprimat încă din anii de copilărie un respect pios al adevărurilor divine și al legăturii acestora cu soarta omenească. O legendă spune că odată, copil, adormind în grădina tatălui său, zeul Dionisos i-a prevestit prin somn că va ajunge poet. Tinerețea i-a fost încîntată și totodată tulburată de lirica vechilor poeți și mai cu seamă de măreția limpede a scrierilor lui Homer. Cu liniștea unei precocități adevărate, Eschil a simțit de timpuriu că va trebui să facă parte din familia spirituală a acestora.

Ca tînăr, Eschil a luptat la Salamina, la Plateea și la Marathon, unde a și fost rănit. Amintirea acestor lupte l-a stăpînit toată viața ; dovadă, inscripția pe care și-a compus-o singur pentru a i se săpa pe mormînt, inscripție în care chema pădurea de la Marathon și pe Persul cu părul lung, care îl cunoșteau atît de bine, să spună singure dacă în viață a fost brav sau nu.

În teatru a debutat de tînăr, la vîrsta de douăzeci și șase de ani. Totuși, abia mai tîrziu, cînd trecuse de patruzeci de ani, a dobîndit prima sa încununare. În totul, la concursurile tragice a repurtat treisprezece victorii, ceea ce înseamnă c-a avut cincizeci și două de piese premiate. La una din tetralogiile sale, și anume cea din care făcea parte tragedia *Perșii*, coreg a fost Pericle, ilustrul conducător de mai tîrziu al Atenei. Cel mai important dintre triumfurile sale a fost cel din 458 cu *Orestia*, singura trilogie antică al cărei text ni s-a păstrat în întregime.

Cu trei ani înainte de moartea sa, Eschil a părăsit Atena pentru a se duce în Sicilia, unde și-a și dat sfîrșitul. Nu se cunoaște adevăratul motiv al acestei expatrieri. Cercetătorii de specialitate au emis pe seama exilului său voluntar diferite supoziții și comentarii. Ce-a putut, oare, să fie la mijloc ? Nu este exclus ca bătrînul bard să se fi simțit rănit în orgoliul lui de către succesele tînărului său rival Sofocle și de preferința pe care publicul începuse s-o

acorde acestuia, la concursurile dramatice. S-a mai spus că asupra lui Eschil s-ar fi produs acuzaţii de impietate şi c-ar fi fost şi învinovăţit de prăbuşirea amfiteatrului de lemn, în cursul uneia dintre reprezentaţiile sale. În sfîrşit, e posibil ca Eschil să fi fost atras în Sicilia de mulţimea admiratorilor pe care îi avea acolo precum şi de condiţiile de linişte şi de lucru pe care i le asigura curtea din Siracuza.

A încetat din viaţă la Gela, în anul 456/5 î.e.n., după ce i se jucase în această localitate ultima sa tragedie, *Etna*. Legenda pretinde c-ar fi murit într-o împrejurare tragicomică : un vultur, luîndu-i fruntea drept o stîncă, i-a strivit-o, lăsînd să cadă pe ea de la înălţime o broască ţestoasă ; prin această izbitură, vulturul vroia să sfărîme carapacea prăzii. Mormîntul său din Sicilia a devenit loc de cult şi de pelerinaj pentru grecii de pretutindeni. Atenienii, în special, i-au înconjurat memoria cu respect şi veneraţie.

Caracterul lui, ca om, este identic cu acela ce se poate desprinde din operele sale. Eschil, preocupat de înălţimile filozofice şi de liniile severe ale artei sale, trecea cu superioritate peste mizeriile obişnuite ale vieţii. Mai presus de sentimentele sale personale, el punea respectul de patrie şi preocuparea de a o servi. Ştia să onoreze judecăţile şi drepturile mulţimii, fără însă a-şi contopi personalitatea în manifestările acesteia. Ceea ce avea ca putere de duioşie şi de expresie afectivă punea, nu atît în comunicări directe cu oamenii, ci în fondurile şi cristalizările umane ale operelor sale. Eschil nu era un om care să fie iubit pentru popularitatea sa ; era însă făcut să fie admirat, cu o admiraţie tăcută, adîncă, simplă, de speţa aceleia ce se cuvine eroilor morali şi gînditorilor.

2. Opera

Se crede că Eschil ar fi compus în total nouăzeci de tragedii. Dintre acestea, ni s-au păstrat numai şapte. Cunoaştem însă şaptezeci şi două de titluri. Din celelalte, s-au mai putut salva doar unele fragmente izolate, mult prea puţine şi sporadice pentru a le socoti concludente. În orice caz, e o mare fericire că printre cele şapte piese păstrate se află toată trilogia *Orestiei*, unul din cele mai caracteristice şi mai impunătoare monumente ale întregii literaturi antice.

Pentru subiectele tragediilor sale, Eschil s-a inspirat din mituri, din legende şi din istoria naţională a patriei sale. Acestea din urmă au fost mai puţine : doar *Perşii* şi *Etna*. Celelalte — care după diferiţi cercetători ar putea fi grupate pe cicluri — şi-au luat materialuri din legenda lui Bacchus, din războiul Troiei şi din diferite tradiţii, în special ale cetăţilor Teba şi Argos. Preferinţa poetului pentru temele mitice pare notorie ; faptul ţine de aceea că atît în simţirea sa de poet cît şi în gîndirea sa filozofică, Eschil se bizuia cu profunzime pe un fond religios.

E nevoie acum, înainte de a trece la caracterizări capabile să fixeze concepţia dramatică din operele lui Eschil, cu fondul ei de idei şi sentimente, să vedem, bineînţeles în mod rezumativ, din ce se compune conţinutul acestei opere.

a. *Perşii.* Aceasta e una din cele două piese eschiliene fără subiect mitologic sau legendar, ci cu subiect luat din istoria naţională a grecilor. Acţiunea se petrece în Asia. Se crede că drama aparţinea unei trilogii formate din

piese izolate, cu subiecte diferite unele de celelalte. Depărtarea geografică suplinea şi compensa oarecum apropierea în timp a acţiunii ; e vorba de o apropiere nepracticată pînă atunci în subiectele tragice. Piesa este un imn de triumf, închinat luptătorilor greci de la Marathon şi Salamina. Scena se petrece la Susa, capitala perşilor, în faţa mormîntului lui Darius. Corul se compune din *credincioşi*, adică bătrînii cărora regele Xerxes le-a încredinţat guvernarea ţării pe timpul cît el urma să se afle în expediţie împotriva grecilor. Întîi, vom face cunoştinţă cu neliniştea din spirite, cu îngrijorarea provocată de nevenirea de ştiri de la oaste, cu teama comună ca Xerxes începînd acest război să nu fi contrariat cumva voinţa divină, cu visul plin de prevestiri triste al mamei sale Atossa şi, prin toate acestea, cu emoţia profundă stîrnită de presimţirea unei catastrofe. După ce un mesager va face pe larg descrierea înfrîngerii, cu înşirarea tuturor căpeteniilor ce-au pierit pe cîmpul de luptă, vom asista la întoarcerea lui Xerxes şi la spectacolul cutremurător al durerii lui morale, toate acestea punînd în lumină îngenuncherea orgolioasei Persii de către bravura limpede şi glorioasă a grecilor.

Descrierea făcută de mesager e cutremurătoare. Lamentaţiile corului şi durerea imprimată pe figura Atossei aproape că nu cunosc margini. Dîndu-şi seama că insistînd asupra unei emoţii atît de intense s-ar fi putut ca rezistenţa sufletească a spectatorului să cedeze şi ca acţiunea dramatică să fie împinsă într-un punct fără ieşire, poetul a simţit nevoia să intervină cu o atenuare de natură să readucă puţin calm în inimi. Această misiune este încredinţată umbrei lui Darius, tatăl regelui înfrînt. Cu linişte şi măreţie, stăpînindu-şi durerea cu o notă de seninătate filozofică, aproape însă şi de realităţile terestre, umbra marelui rege izbuteşte să readucă în spirite odihnă şi calm, pregătindu-le astfel pentru scena sfîşietoare în care Xerxes, cu veşmintele rupte, cu tolba goală de săgeţi şi cu o panică imensă în suflet, se va întoarce umilit de pe cîmpul de luptă.

Acţiunea dramatică lipseşte ; totuşi, se produc efecte dramatice intense. Asistăm la scene puternice, sezisante: aceea a mesagerului care recită faptele petrecute pe front, a umbrei lui Darius care ridicîndu-se din mormînt într-o nobilă îndurerare încearcă parcă să transforme lamentaţia de suprafaţă într-o suferinţă de adîncime sau aceea în care corul de bătrîni cere nefericitului Xerxes să dea socoteală de ceea ce a făcut. Interesul stă, pe de o parte într-o succesiune vie şi încordată de tablouri, capabilă să mulţumească mîndria naţională a grecilor, şi pe de altă parte în implicarea filozofică a unui oracol divin ce s-a împlinit, ca şi a unui orgoliu supraomenesc ce nu putea să rămînă nepedepsit.

Privită în general, drama constituie un imn de slavă închinat soldaţilor victorioşi de la Salamina. Eschil ne ajută să înţelegem adevărata semnificaţie istorică pe care a avut-o ciocnirea dintre poporul grec şi poporul persan. Departe de a însemna un simplu conflict local, ea a luat proporţiile unei lupte între două lumi, între două civilizaţii, între două concepţii de viaţă. S-a spus că această biruinţă a grecilor ar putea fi interpretată ca un triumf al culturii europene, cu respectul ei pentru fiinţa omenească şi pentru forţa imanentă a valorilor morale. Toată drama e străbătută de un cald şi patetic suflu patriotic, cu atît mai impresionant, cu cît în temeiurile sale religioase găsim compătimire şi înţelegere umană pentru soarta celor învinşi. Recunoaştem în liniile

cardinale ale piesei o judecată politică : Xerxes a făcut greşeala de a ataca pe greci în propria lor ţară, acolo unde totul, pînă şi pămîntul, avea să lupte pentru ei. Descrierea luptei de la Salamina, moment de mare intensitate lirică şi dramatică în desfăşurarea piesei, poate fi socotită ca un imn universal, menit să cînte, pe un înţeles al tuturor popoarelor şi al tuturor timpurilor, realitatea vie şi adîncă prin umanitatea ei a *patriei.*

b. *Rugătoarele.* Unii cercetători de specialitate pretind că această traducere în limba romînă, *Rugătoarele,* nu spune nimic. De aceea, propun ca titlu mai nimerit : *Hiketidele.*

Egiptos şi Danaos sînt fraţi, descendenţi din Epaphos, fiul lui Io. Cei cincizeci de fii ai primului sînt hotărîţi să ia în căsătorie pe cele cincizeci de fiice ale celuilalt. Acestea, temîndu-se de o situaţie incestuoasă şi neînţelegînd să se căsătorească prin constrîngere, părăsesc Egiptul şi împreună cu părintele lor vin să ceară azil regelui Argos, în Argolida. Regele le acordă ospitalitatea cerută, însă cu greutate, după rugăminţi îndelungi din partea fugarelor şi după ce a consultat în consecinţă poporul. Un crainic venit din partea fiilor lui Egiptos ameninţă pe greci cu războiul, dacă Danaidele nu le sînt restituite. Regele respinge aceste ameninţări. Astfel, Danaos şi fiicele sale continuă să se bucure în Argos de legile ospitalităţii. Piesa cuprinde o seamă de dialoguri lirice în onoarea ospitalităţii şi se termină prin rugăciuni adresate zeilor pentru a ocroti Danaidele în luptele ce le aşteaptă încă.

Critica s-a străduit să explice succesul răsunător de care s-a bucurat şi această dramă, în lumea greacă. Nu este exclus ca să fi existat şi aici un substrat politic. Cu puţin înainte de reprezentarea piesei, atenienii încheiaseră un tratat de alianţă cu Argos, ceea ce aducea probabilitatea unui război cu Egiptul. Nimic mai firesc, deci, ca în aluziile din piesă împotriva egiptenilor poporul să găsească o justificare a sentimentelor sale patriotice. Nu e mai puţin adevărat, însă, că drama a putut să placă şi prin fapte ţinînd de fondul ei liric şi moral. La un moment dat, fecioarele imploră pe Zeus să pedepsească pe vinovaţi, dacă nu pentru altceva, măcar pentru lipsa lor de măsură, acel *hybris,* împotriva căruia cei dintîi care se revoltă sînt înşişi zeii. Ceea ce i-a îndemnat pe fiii lui Egiptos la fapta lor n-a fost dragostea, nici dorinţa de a-şi asigura progenituri, ci o dorinţă rapace de a stăpîni Egiptul, în care scop trebuiau să stingă orice pretenţie a ramurii lui Danaos. Şovăirea regelui Argosului, Pelasgos, înainte de a le acorda protecţie şi azil celor cincizeci de fiice, nu este slăbiciune, ci o dezbatere de conştiinţă, în care pornindu-se de la argumente materiale se ajunge în mod treptat la motivări etice. Hotărîrea regelui poate fi privită ca o biruinţă a legii nescrise asupra celei scrise, adică a legii morale asupra celei civile.

Opera, privită în întregul ei, e simplă şi arhaică. Nu ne aflăm încă în plinul marii tragedii eschiliene. Lumea pe care o întîlnim în ea e încă o lume primitivă, cu porniri ancestrale, cu reacţiuni cosmice, sfioasă sau temătoare în faţa civilizaţiei ce a început să lumineze orizontul. Simţim, însă, chiar şi în această lume, măreţia fiinţei umane, chinuită şi obligată încă de la începuturile ei să navigheze pe valuri contrarii.

c. *Cei şapte împotriva Tebei.* Piesa făcea parte dintr-o trilogie, avînd ca subiect istoria lui Edip şi lanţul de nenorociri abătut asupra Labdacizilor. Subiectul ei, luat din ciclul legendelor tebane, priveşte împlini-

rea unei teribile prorociri : fraţii Eteocle şi Polinice vor sfîrşi prin a se ucide unul pe altul. Cetatea este asediată de către Polinice şi alţi şase şefi, postaţi fiecare în faţa uneia dintre porţile cetăţii. Vedem pe Eteocle înăuntrul cetăţii, dînd socoteală concetăţenilor săi de măsurile de apărare pe care le-a luat şi certîndu-i aspru pentru momentele lor de slăbiciune. Corul de femei exprimă teama şi chiar panica de care e cuprinsă populaţia. Se fac pregătiri pentru atacul hotărîtor. Sub acţiunea unei exaltări în revărsare, lupta fratricidă se dezlănţuie. Aflăm dintr-o scurtă relatare că dezastrul s-a produs. Polinice este declarat inamicul cetăţii şi un crainic public anunţă interzicerea regală ca trupul lui să fie îngropat. Antigona, sora celor doi fraţi, se revoltă împotriva acestei hotărîri. Fără să se intimideze de ameninţările crainicului, ea pleacă însoţită de o parte din cor să îndeplinească ultimele îndatoriri faţă de trupul neînsufleţit al fratelui său.

Şi în această piesă, acţiunea e simplă. Ea se reduce, de fapt, la duelul fratricid şi la jalea ce însoţeşte producerea catastrofei. Moartea celor doi fraţi, înarmaţi unul împotriva altuia, se află în centrul dramei. În jurul lui gravitează toate situaţiile dramatice ale acţiunii, începînd cu actul de fermitate sobră şi curajoasă al lui Eteocle, continuînd cu spaima femeilor care formează corul, cu pregătirile de luptă şi sfîrşind cu încleştarea fratricidă a celor două victime.

Principala lumină a conflictului se proiectează asupra lui Eteocle. În persoana acestuia, găsim cheia tragică a întregii acţiuni.

Personajul lui Eteocle întruneşte în el condiţiile tragice. Cu puterile lui limitate, încearcă să pătrundă domenii nelimitate ; e hotărît, se simte stăpîn pe voinţa sa, dar în acelaşi timp îşi dă seama că-l învăluie cu necesitate un mare mister ; deşi conştient că Destinul îl pune implacabil în faţa unei decizii care îl va pierde, nu se gîndeşte să-l nege sau să-l denunţe ca pe o forţă dinafară şi duşmană, ci îl acceptă ca pe un rost constituit al existenţei. Pornirea fratricidă a lui Eteocle e cerută de sentimentul nobil al devoţiunii patriotice. Cine ar putea, în această devoţiune, să distingă precis ce este virtute şi ce este crimă ? Cine ştie dacă sacrificiul nu s-a născut din nevoia de a justifica fapte pe care umanitatea, în nesfîrşita ei frămîntare, aproape că nu-şi dă seama dacă trebuie să le rînduiască printre valori sau printre negaţii ? Prin actul său liber, în care n-a precupeţit nimic ci a riscat totul, act în care cu voinţă şi-a luat răspunderea de a împlini o hotărîre a Destinului, Eteocle a salvat Teba. Critica literară şi filozofia culturii văd în aceasta un mesaj mai mare, de ordin umanitar, vecin cu acela ce se poate desprinde din mitul lui Prometeu.

Şi în această tragedie, simţim în Eschil pe soldatul de totdeauna, stăpînit de adoraţia patriei şi de amintirea glorioasă a luptei de la Marathon.

d. *Prometeu înlănţuit.* Cu această tragedie, Eschil ne reintroduce în lumea legendară a Greciei. Ea făcea parte — probabil ca a doua piesă — dintr-o trilogie cuprinzînd mitul lui Prometeu, pentru care se crede că Eschil şi-ar fi luat prima inspiraţie din *Teogonia* lui Hesiod. Ne înfăţişează supliciul impus de Zeus unui titan, Prometeu, care — fiindu-i milă de mizeria şi ignoranţa oamenilor — s-a gîndit să le vină într-ajutor. În acest scop, a furat focul din cer, l-a adus pe pămînt şi l-a pus în mîna oamenilor, ca pe un instrument al artei şi al tehnicii.

Subiectul tragediei, în liniile lui largi, este următorul : Zeus, furios de fapta titanului, a poruncit Forței, Violenței și lui Hefaistos să-l pedepsească. Prometeu e condus pe o stîncă din munții Caucaz și fixat de aceasta prin lanțuri de fier. Dar înălțările trebuie plătite ! Zeus este o divinitate geloasă și răzbunătoare ; el nu va îngădui cu ușurință ca puterea lui să treacă în mîini străine. Fixarea vinovatului de stîncă se face chiar pe scenă, sub privirile spectatorilor. Nimfele, fiicele lui Ocean, vin să-l consoleze. Vine și Ocean, propunîndu-i să medieze pe lîngă Zeus, pentru a-i obține iertarea. Prometeu, mîndru, conștient în același timp și de inflexibilitatea stăpînului său, refuză, indiferent ce suferințe l-ar aștepta încă. Are loc apoi întîlnirea cu Io, fiica lui Inachus, regele-fluviu. Acesteia, Prometeu îi reamintește propriile ei suferințe, îi înfățișează în chip profetic și altele prin care va mai trebui să treacă, pentru ca în cele din urmă să-i anunțe că va fi eliberată de către unul din descendenții Nimfei (Hercule, fiul lui Zeus), cu care însoțindu-se va aduce pe lume pe Epaphos.

Protestele și blestemele lui Prometeu împotriva lui Zeus continuă, zguduitoare. Între ele se află și profeția că într-o zi tronul îi va fi răsturnat, de către unul din proprii săi copii. Hermes, îndeplinind un mandat al lui Zeus, îl amenință că acesta va dezlănțui împotriva lui fulgerele și trăsnetele sale dacă nu dă limpede pe față ce știe că se va petrece. Prometeu, însă, rămîne și acum tot împietrit în refuzul său. Fulgerele și trăsnetele lui Zeus despică stînca, acoperind pe titan sub dărîmăturile ei.

Ca și în celelalte tragedii ale lui Eschil, acțiunea se desfășoară fără intrigă și peripeții. Situații dramatice propriu-zise se află doar în prima și ultima scenă a piesei. Între aceste jaloane extreme, însă, întîlnim o înlănțuire de momente grave, tulburătoare prin frumusețea ca și prin puterea lor. Ele cuprind cîntece lirice, episoade emoționante ori destăinuiri patetice ale lui Prometeu.

Iată, de pildă, într-un pasaj care în concentrarea lui cuprinde o întreagă etapă din istoria civilizației umane, pe Prometeu zugrăvind cu elocință binefacerile pe care a încercat să le aducă oamenilor :

„PROMETEU : ...Dacă tac, n-o fac din dispreț sau din orgoliu ; însă furia îmi sfîșie inima cînd mă văd înlănțuit pe această stîncă. Și totuși ! — pe cine altul acești zei noi ar trebui să cinstească mai mult ? Dar, să nu mai vorbim de aceasta ! Ar fi să repet ceva ce știți mai dinainte cu toții ! Ascultați, numai, care erau relele oamenilor, și cum din stupizi cum i-am găsit i-am făcut inventivi și industrioși... Și înainte de mine vedeau, dar vedeau prost ; și atunci auzeau, fără însă să poată și înțelege. De secole și secole, din starea de somn, întocmai ca niște fantome, confundau totul. Pentru că nu știau să-și construiască locuințe luminoase, pentru că nu știau să se slujească nici de cărămizi și nici de tîmplărie, erau siliți să trăiască întocmai ca furnicile prin văgăuni întunecoase, săpate pe sub pămînt. Nu deosebeau, după nimic, dacă era vreme de promoroacă, sau erau anotimpuri ale florilor, ale fructelor ori ale recoltelor. Fără putere de judecată, ei se zbăteau la întîmplare, pînă în momentul cînd i-am făcut să observe răsăritul și — ceea ce de fapt era și mai greu pentru puterea lor de cunoaștere — apusul astrelor. Pentru ei, am descoperit cea mai frumoasă dintre științe,

aceea a numerelor ; am întocmit combinaţii de litere şi am fixat memoria, mama ştiinţelor, sufletul vieţii. Eu, cel dintîi, am pus vitele sub jug, pentru ca astfel stăpînite să vină în ajutorul omului, să-l scutească de atîtea munci penibile. Prin mine, deprinşi acum să primească frîul, armăsari splendizi au fost înhămaţi la carele din cortegiile luxoase ale oamenilor. Nici unul altul, ca mine, n-a inventat aceste vase ce pot brăzda marea, adevărate trăsuri înaripate ale vîslaşilor. Nefericit ce sînt ! După atîta geniu cheltuit pentru a veni în ajutorul celor muritori, pentru mine însumi, în schimb, nu pot găsi nimic care să-mi curme această durere în care mă zbat.“

Întîlnirea lui Prometeu cu Io, pe lîngă rara ei frumuseţe poetică, închide în ea şi o semnificaţie filozofică.

De Io s-a îndrăgostit Zeus. Din această cauză, şi-a atras duşmănia de moarte a Herei, care a însărcinat pe Argos, paznicul cu o sută de ochi, s-o urmărească. Acesta este ucis din ordinul lui Zeus. Dar mînia Herei continuă cu şi mai multă furie. Io e transformată în junincă şi dată în seama tăunului, un alt servitor al Herei, care o fugăreşte necontenit peste ţări şi mări. De atîtea chinuri, mintea nefericitei principese s-a întunecat. În faţa suferinţelor lui Prometeu, în judecata ei prinde să se ivească o geană de lumină. Totuşi, spaima de tăun, ca şi privirea de dincolo de mormînt a lui Argos, continuă s-o muncească.

Simţim, în drama acestei femei obligate să rătăcească halucinant pentru a ispăşi o vină fără nume, un simbol al eternei alergări umane, în căutarea ei de ţărmuri ori de soluţii salutare. Cine altul avea să fie mai sensibil la apelurile ei decît tocmai Prometeu, acest prieten al umanităţii, titanul în războire cu Zeus pentru a scoate pe oameni din întunecimile neştiinţei ?

Drama lui Prometeu stăruieşte încă în dezbaterea poeţilor, a filozofilor, a istoricilor, a cercetătorilor în genere. Ce crimă a comis Prometeu ? Această întrebare a muncit şi continuă să muncească minţile omeneşti. I-a iubit pe oameni, i-a iubit — poate — mai mult decît aceştia meritau. De fapt, să nu spunem că s-ar putea iubi, vreodată, prea mult ! Prometeu vede departe, neimpresionîndu-se de limitele şi de criteriile temătoare ale înţelepciunii prudente. E puternic, şi prin clarviziunea sa, ca şi prin capacitatea lui de a ierta. De pieptul lui puternic, fulgerele lui Zeus se izbesc neputincioase. Mai bine să piară în chinuri şi sub blesteme, decît să cedeze stăpînului din Olimp ! La frumuseţea poetică a acestui mit, se adaugă multele înţelesuri pe care le poate deschide în diferite direcţii ale gîndirii şi ale interpretării. Între zei şi oameni, Prometeu a ales pe oameni ; puţine legende sau mituri au izbutit vreodată să înfăţişeze, mai sugestiv, puterea în creştere a minţii omeneşti, chemarea fiinţei umane către înălţimile creaţiei, precum şi datoria acesteia de a-şi înţelege misiunea, strivind prejudecăţile şi privind cu hotărîre înainte. Nu găsim, în această dramă, însuşi mesajul de luptă şi de progres al umanităţii ? Indiferent de unghiurile sub care s-a privit drama lui Prometeu, ce e cert e că toţi poeţii şi comentatorii ei au sezisat în ea aceeaşi semnificaţie morală : lupta spiritului liber cu tirania ; mai precis : acel spirit liber, care chiar şi în mijlocul furtunilor ştie să rămînă curajos şi inflexibil.

e. *Orestia.* Sub acest nume generic, cuprindem trilogia formată din dramele : *Agamemnon, Choeforele* şi *Eumenidele.* Este singura trilogie din Antichitate care ni s-a păstrat în întregime. Critica, prin multe din condeiele ei autorizate, o numără între operele universale de cea mai mare însemnătate. Schlegel, de pildă, vede în ea „unul din poemele sublime, la care s-a putut înălţa vreodată mintea omenească". Din nefericire, nici această operă n-a scăpat în totul de ravagiile timpului : *Proteu,* drama satirică despre care se ştie precis că însoţea această trilogie, s-a pierdut fără urmă. Se crede că *Orestia* a fost reprezentată şi premiată la concursul din 458 î.e.n., deci cu doi ani înainte de moartea poetului. În cazul acesta, explicaţia că Eschil s-ar fi exilat din cauza unor decepţii suferite ca autor dramatic din partea publicului atenian se anulează.

Acţiunea cuprinsă în *Orestia* înfăţişează ultimele episoade din legenda Pelopizilor. Atreu, strămoşul de la care începe desfăşurarea evenimentelor, şi-a alungat fratele, pe Thiest, pe de o parte învinovăţindu-l de incest şi pe de altă parte urmărind să nu mai împartă cu el coroana cetăţii Argos. După cîtva timp, Thiest a revenit în cetate, ca supliant. Atreu era obligat să-l primească ; altminteri, ar fi comis o impietate. Continuîndu-şi însă planul, la aşa-zisul ospăţ de împăcare i-a dat să mănînce din carnea propriilor săi fii. Thiest, înnebunit de durere, a izbucnit într-un blestem cumplit : din generaţie în generaţie, toţi urmaşii nelegiuitului său frate să se ucidă între ei.

Primul asupra căruia se va revărsa acest blestem avea să fie Agamemnon, fiul lui Atreu. Cu acestea, intrăm propriu-zis în desfăşurarea acţiunii cuprinse în trilogia amintită.

Agamemnon. În această primă dramă, găsim preambulul acţiunii pe care o vor dezvolta celelalte două.

Scena reprezintă o piaţă publică din Argos, cu o terasă a palatului lui Agamemnon. Sclavul, pus de Clitemnestra să observe semnalul din depărtare al focurilor, ne descrie drama unor lungi ani de insomnie şi de aşteptare, făcînd totodată aluzii la dezordinile secrete ce domnesc în palat. Iată, în sfîrşit, că flăcările lucesc şi vestea mult aşteptată a sosit : Troia a căzut şi învingătorii se reîntorc în patrie. Corul, format din bătrînii încredinţaţi cu paza cetăţii, se bucură. Curînd, însă, acelaşi cor se va întrista, auzind din gura crainicului cîte nenorociri le-a fost dat grecilor să îndure la reîntoarcerea lor pe mare, nenorociri culminînd cu risipirea flotei şi cu dispariţia lui Menelaos.

Sosirea lui Agamemnon are loc cu mare pompă. Printre captivele regelui victorios se află şi Casandra, tînăra şi frumoasa preoteasă a lui Apollon, aceea ale cărei prorociri ne vor face să simţim lanţul groaznicelor nenorociri ce se pregătesc. Scena prevestirii e tulburătoare. Ea ne va zgudui cu atît mai mult, cu cît ştim că incertitudinile viitorului pot să producă în sufletele omeneşti răscoliri mai mari decît faptele ce se împlinesc ale prezentului.

Clitemnestra, soţia lui Agamemnon, îşi întîmpină soţul cu demonstraţii excesive de bucurie. Toate sînt numai de formă, ca să-i adoarmă bănuielile ; planul ei, însă, era pregătit din vreme. Sub îndemnurile complicelui său Egist, avea să-l omoare. Înainte de producerea faptului, într-o atmosferă de anxietate şi de presimţiri sumbre, atmosferă începînd să se constituie încă de la pri-

mele replici, corul făcuse reflecţii grave şi solemne cu privire la soarta acelora pe care, judecînd după aparenţe, am fi gata să-i numim fericiţi :

„CORUL : Oamenii, cu toţii, nu încetează niciodată de-a dori fericirea. Nici unul, din aceia pe care soarta i-a ales, nu-i închide acesteia poarta, spunîndu-i Nu intra aici ! Priviţi, de pildă, la fiul lui Atreu ! Zeii i-au pus la picioare cetatea lui Priam ; s-a reîntors în patrie ; l-a sărbătorit pînă şi cerul. Dar, vai ! cine ştie dacă nu va trebui să ispăşească vărsarea unui sînge strămoşesc, dacă nu va trebui să plătească prin moartea sa morţi petrecute înainte ? Ei bine, în faţa unor asemenea hotărîri, care muritor va mai putea spune că s-a născut sub o stea fericită ?"

Pentru moment, Clitemnestra nu se arată muncită de remuşcări. Pare chiar gata să se glorifice pentru crima făptuită. În ochii fiicei sale, încearcă să apară ca o mandatară a zeiţelor Dikê (Justiţia) şi Atê (Pierzania). De fapt, felul sălbatic cum exultă de asasinatele sale ne-o prezintă ca pe-o criminală de rînd. Candoarea în crimă şi lipsa de remuşcare fac parcă din ea o soră mai vîrstnică cu Lady Macbeth, eroina lui Shakespeare. Ameninţările corului n-o clintesc ; dimpotrivă, dînd la o parte orice tăcere, se pune sub ocrotirea braţului lui Egist şi îşi proclamă tare adulterul cu acesta.

Către sfîrşit, Egist vrea să pedepsească aspru pe bătrînii care îi cer socoteală. Clitemnestra îl opreşte, obligîndu-l să nu le ia în seamă ameninţările. Şi aşa, a curs destul sînge ! Corul, retrăgîndu-se, roagă cerul să-l aducă în cetate pe Oreste.

Personajul care împrumută acestei piese principala ei intensitate dramatică este Clitemnestra. S-o privim, mai cu seamă, în lumina replicilor pe care le dă corului de bătrîni, atunci cînd acesta încearcă s-o mustre pentru faptele sale :

„CLITEMNESTRA : ...În ce alt chip, trebuind să mă răzbun împotriva unui duşman despre care s-ar fi crezut că-mi este scump, puteam să-l atrag într-o cursă sigură, din care să ştiu bine că nu avea cum să mai scape ? De mult, vechea mea ură îşi torcea în tăcere planul ei. În sfîrşit, a venit şi ziua aşteptată. Duşmanul a sosit, acolo unde îl aşteptam ; totul era pregătit. Nu tăgăduiesc nimic ; nu putea nici să fugă, nici să se ascundă. L-am înfăşurat într-un văl minunat, întocmai cum prinzi peştele, fără scăpare, într-o plasă. L-am lovit de două ori ; tot de două ori a gemut. Genunchii lui s-au îndoit ; a căzut. O a treia lovitură, ofrandă zeilor subpămînteni, păzitori ai morţilor, i-a prăbuşit sufletul în Infern. Sîngele lui m-a împroşcat : o dulce rouă a morţii, ale cărei picături mi-au bucurat sufletul, aşa cum ploaia căzută din cer bucură pămîntul, cînd trebuie ca seminţele să încolţească. Iată, prin urmare, ce am făcut ! Bătrîni, fie că aceasta vă place sau nu, eu sînt mîndră c-am făcut-o !"

Mustrarea corului, că prea sfidează totul, o lasă rece. Continuă, la fel de neşovăitoare, chiar şi în faţa ameninţării că va plăti această moarte cu propria-i moarte.

Prin gesturile Clitemnestrei, Eschil ne înfăţişează din ce se poate compune o greşeală omenească. În tragediile sale mai de început, se simţea oarecum o

demarcaţie între păcatul propriu-zis şi ispăşirea prin suferinţă. Aici, însă, această disociere se şterge. Greşeala şi suferinţa merg împreună, într-o strînsă unitate. Eschil, prin lirismul său poetic, ne ajută să-i înţelegem filozofia. Niciodată, un păcat nu este atît de simplu pe cît pare ; nu e adevărat că în el se află numai lucruri rele ; oricînd, în plămada lui mai intră şi alte elemente, ţinînd de firea omenească, de mînii pe care nu ni le-am putut stăpîni, de sentimente neînţelese sau neîmpărtăşite, de reacţiuni de legitimă apărare, de hotare — atît de greu de statornicit — între dreptate şi nedreptate. Mîna cu care omul crede că ţine adevărul şi justiţia este de fapt o mînă firavă. Ca să devii bun, e nevoie de o luptă continuă ; oamenii au încă de muncit, pînă a ajunge la stăpînirea acestor virtuţi. Clitemnestra constituie în această privinţă o dovadă vie. În sufletul ei, forţele binelui şi forţele răului îşi fac parcă echilibru, stau pe aceeaşi linie orizontală. Tocmai în acest echilibru, simţim tragicul situaţiei şi al personajului.

Făcut din trăsături contradictorii — femeie geloasă, femeie adulteră, femeie pasionată, mamă aprigă — personajul Clitemnestrei exprimă în unitatea lui multiplicitatea vieţii şi a simţirii umane. Întîia oară, într-o tragedie greacă, iubirea joacă un rol preponderent. Critica se întreabă dacă Eschil nu urmează aici lucruri învăţate de la contemporanul lui mai tînăr, Sofocle. Cînd a compus *Orestia*, poetul avea vîrsta de treizeci şi cinci de ani şi îşi cîştigase celebritate în lumea greacă. Dar, ca şi Homer, Eschil nu urmăreşte iubirea în evoluţia ei intimă, ci ne lasă s-o deducem din unele acte exterioare la care dă naştere.

Agamemnon, cea mai lungă dintre tragediile care ne-au rămas de la Eschil, ne impune : prima parte, prin frumuseţea simplă a spectacolului, prin tensiunea lirică de care sînt străbătute relatările de fapte şi mai cu seamă prin acea presimţire surdă de fatalitate ce creşte necruţător, cuprinzînd toată atmosfera acţiunii ; a doua parte, prin felul cum patetismul tragic din prorocirile Casandrei se înfruntă cu insolenţa triumfătoare a Clitemnestrei.

Choeforele (în traducerea romînească : *Purtătoarele de libaţiuni).* Rugăciunea corului a fost ascultată. După o lungă absenţă, Oreste, fiul lui Agamemnon, se reîntoarce în Argos, din ordinul oracolului. Vine la mormîntul tatălui său, unde îşi smulge o buclă din păr şi o depune ca ofrandă pe acesta. Se retrage, fără a fi văzut, cînd zăreşte apropiindu-se de mormînt pe sora lui, Electra, însoţită de *choefore*, un grup de fecioare din slujba Clitemnestrei. Mustrată de conştiinţă, Clitemnestra îşi trimisese sclavele să facă libaţiuni pe mormîntul regelui. Cei doi fraţi se întîlnesc şi se recunosc. Sub îndemnul oracolelor, ei hotărăsc să răzbune moartea tatălui lor. Se înţeleg cum să procedeze. În cuvinte patetice, rostite într-o notă de ritual, invocă spiritul lui Agamemnon pentru a le veni în ajutor, aşa încît răzbunarea hotărîtă să fie desăvîrşită. Într-o credinţă primitivă a grecilor, mortul avea puterea să-şi ajute urmaşii, cînd aceştia puneau la cale o răzbunare dreaptă.

Oreste îşi face apariţia în palat, dîndu-se drept un călător venit să anunţe moartea lui Oreste. La această veste, Clitemnestra îşi ascunde bucuria sub o poză de resemnare tăcută. Însărcinează pe Ciliciana, fosta doică a lui Oreste, să transmită ştirea lui Egist. Cînd acesta intră în scenă, precipitîndu-se cu bucurie să afle confirmarea ştirii, Oreste îl izbeşte de moarte. Atrasă de strigătele lui Egist, Clitemnestra încearcă să oprească braţul fiului său. Scena care are loc între mamă şi fiu este şi înspăimîntătoare, şi sublimă.

Dezlănţuiţi, mama şi fiul intră în palat, în vreme ce corul celebrează în cîntecele sale puterea implacabilă care a vrut şi a pus în mişcare toată această fatalitate. Puţin după aceasta porţile se vor deschide şi vom vedea corpul însîngerat al Clitemnestrei zăcînd lîngă acela al lui Egist. Oreste vine în scenă, ca să-şi justifice crima. Însă mintea lui, grav tulburată, se rătăceşte. Are impresia că este înconjurat de Furii (Erinii), că acestea cer ca la rîndul lui să fie şi el pedepsit. Eriniile sînt îmbrăcate în negru şi au trupurile pline de şerpi încolăciţi. Corul se întreabă : cînd, oare, se va potoli această neînfrîntă cursă a răzbunării ? Oreste, pentru a-şi găsi liniştea, cere azil în templul de la Delfi, templul zeului care i-a condus mîna în a face din el un paricid.

Acţiunea, în această piesă, e mai marcată decît în celelalte. În scena întîlnirii dintre Electra şi Oreste, Eschil foloseşte pentru prima oară procedeul dramatic al recunoaşterii. O succesiune puternică de scene — regăsirea celor doi fraţi, pregătirea complotului, explicaţia dintre mamă şi fiu, omorîrea lui Egist şi a Clitemnestrei, tulburarea lui Oreste cînd se vede asaltat de Furii — împrumută piesei mişcare, adîncime şi un patetism tragic.

Un moment cu deosebire caracteristic este acela în care Furiile, excitate de producerea acestui lanţ de crime, forţează porţile Infernului, năvălesc cu impetuozitate tragică şi apar în scenă intonînd un imn lugubru, în care fiecare sunet şi fiecare accent ar ţine parcă să afirme că există o predestinare spre durere a speţei umane.

Cheia tragică a dramei ne este dată de lupta interioară a lui Oreste. Scena amintită este una dintre cele mai revelatoare. La un moment dat, Oreste a avut o şovăire. Întrebîndu-se : „e mama mea, am dreptul s-o omor ?“, ne lasă să înţelegem c-a pus în discuţie hotărîrea şi porunca zeilor. Braţul său, deci, nu mai este doar un instrument orb al fatalităţii ; în fapta lui s-a ivit şi altceva decît împlinirea unei răzbunări crude, cerută de o morală primitivă. Nu putem vorbi doar de o slăbiciune, de o teamă, de o eclipsă a voinţei ; situaţia ne spune că în conştiinţa lui Oreste a pornit să se facă lumină. Întrebarea amintită cuprinde în ea elementele problemei morale, nu însă resimţită surd, sub forma unui sentiment primar, ci formulată în termeni limpezi de judecată raţională. Legăturile de străfund biologic şi de morală fatalistă au început să cedeze, în favoarea conştiinţei individuale. Se desemnează puterea de a suferi pentru un ideal. Destinul n-a putut să fie înfrînt ; dar nu e mai puţin adevărat că împotriva lui a putut să se ridice un glas : glasul omului, care şi în executarea unui ordin divin încă se străduieşte să fie răspunzător de fapta sa ; într-un cuvînt, al omului în care şi-a făcut drum *întrebarea.*

Eumenidele[1]. Avem în faţă templul de la Delfi. Înăuntrul acestuia, Oreste, cu mîinile însîngerate, cu haine de penitent, în postura celui ce imploră o ispăşire, continuă să fie înconjurat de Furii, care nu-l slăbesc un pas. Pentru moment, aceste Furii au fost adormite de către Apollon, care încearcă să vină

[1] Problema de drept inclusă în această dramă, problemă în jurul căreia se ţese de fapt toată acţiunea, reclamă o seamă de lămuriri preliminare :

Potrivit unor credinţe primitive ale grecilor, omuciderea ţinea de dreptul privat familial. Pedepsirea ucigaşului, privită ca obligaţie religioasă, cădea în sarcina celei mai apropiate rude de sînge a victimei, în speţă fiului. Acesta nu s-ar fi putut sustrage unei asemenea obligaţii, fără ca prin aceasta să nu-şi atragă sancţiuni necruţătoare, atît din partea zeilor, cît şi din aceea a oamenilor. Fiul care nu şi-ar fi executat această obligaţie nu mai avea

în ajutorul victimei sale. Dar umbra Clitemnestrei se ridică din mormînt, pentru a excita mînia Furiilor, certîndu-le totodată că s-au lăsat adormite. Sfătuit de Apollon, Oreste se refugiază la Atena, în templul zeiţei Atena. Îl vedem în genunchi, îmbrăţişînd strîns statuia zeiţei. Furiile continuă să-l împresoare şi să-l atace, mai necruţătoare ca oricînd. La implorările lui Oreste, Atena consimte, ajutată de un tribunal, să arbitreze între cele două părţi. Apollon ia apărarea lui Oreste. Atena, şi ea, se pronunţă în favoarea acestuia. Oreste, absolvit, îşi exprimă cu recunoştinţă emoţia. Furiile continuă imprecaţiile lor. Prin elocinţa ei, Atena le aduce la sentimente mai îngăduitoare.

O dată potolite, în faţa zeului luminii, Furiile capătă un alt nume : *Eumenidele,* adică binevoitoarele. Sînt conduse la noile lor locuinţe de către un cortegiu format din bătrîni, femei şi copii care intonează imnuri religioase. Ele binecuvîntează pămîntul Aticii. Li se închină un sanctuar, în mijlocul satisfacţiei generale. Oreste s-a reconciliat cu zeii. Prin această reconciliere, apare deznodămîntul întregii trilogii. Teribila succesiune de crime a luat sfîrşit, ereditatea răzbunării se stinge. Legea talionului şi-a împlinit ciclul ; în locul ei, acuma îşi face drum o lege nouă, mai morală, mai sănătoasă, mai pătrunsă de spiritul de justiţie. Barbariei, adică primitivităţii sufleteşti întunecate, îi urmează lumina, civilizaţia. Începută cu ceaţă şi întunecimi, trilogia se încheie în lumină, într-o apoteoză a victoriei morale prin ispăşire.

Desluşim, în *Orestia,* în ce măsură Eschil a simţit tragicul vieţii. E vorba de un tragic adînc, sfîşietor, plutind asupra omului ca o sacră fatalitate, fără însă a face din acesta o fiinţă slabă, lipsită de voinţă şi de măreţie. Sub apăsarea necruţătoare a destinului, sufletul bărbătesc al lui Eschil dă dovadă de forţă titanică. Aşa cum ca soldat a luptat la Marathon împotriva perşilor, tot aşa ca om va lupta împotriva destinului. [1]

Locul *Orestiei* este printre marile opere pe care le-a dat pînă acum la

---

calitatea să rămînă în mijlocul semenilor săi, ca unul care prin laşitatea lui devenea impur şi purtător de miasme otrăvitoare.

Ce se întîmpla însă, în cazul paricizilor ? Oreste nu mai putea fi răzbunător pentru mama sa, din moment ce el însuşi era ucigaşul. Trebuia, deci, să intervină zeiţele Erinii, ca unele ce aveau în sarcina lor pedepsirea paricizilor. Această pedepsire consta în a le trimite boli, stări de panică, nelinişti de nebunie şi secătuiri ale robusteţii morale unite cu tot atîtea secătuiri ale robusteţii fizice.

[1] Fr. Engels, în *Originea familiei, a proprietăţii private şi a statului,* subliniază cu atenţie, interes şi considerare interpretarea dată *Orestiei* de către Bachofen, cunoscutul etnolog, în cartea sa *Matriarhatul,* apărută în 1861.

Bachofen susţine că evoluţia de la heterism (stadiu iniţial de civilizaţie, în care raporturile sexuale erau libere) la monogamie şi de la matriarhat la patriarhat poate fi bine urmărită la greci. Literatura clasică ne oferă în această privinţă numeroase dovezi ; între acestea, *Orestia* deţine un loc de frunte.

Trilogia lui Eschil îi apare cercetătorului nostru ca o ilustrare dramatică a luptei dintre matriarhat şi patriarhat. În vreme ce unul e pe cale de dispariţie, celălalt se afirmă cu putere. Faptul este privit ca fiind caracteristic pentru epoca eroică a istoriei greceşti.

De ce, anume, Eriniile urmăresc numai pe Oreste, nu şi pe Clitemnestra ? Amîndoi, doar, au săvîrşit nelegiuiri la fel de mari. Eriniile apar ca nişte apărătoare demonice ale matriarhatului. Crima Clitemnestrei nu le priveşte, deoarece soţul pe care l-a ucis nu-i era *rudă de sînge.* Oreste, în schimb, şi-a ucis mama, adică ruda de sînge cea mai apropiată. Era o crimă gravă, faţă de care legile matriarhatului se arătau neînduplecate.

Apollon şi Atena, în măsura în care iau sub protecţia lor pe Oreste, sprijină noua orînduire a patriarhatului. Verdictul Areopagiţilor, prin care Oreste dobîndeşte iertarea oa-

iveală geniul omenesc. Cele două milenii şi jumătate care s-au scurs de la naşterea ei, departe de a-i fi tocit reliefurile şi strălucirea, dimpotrivă, continuă să-i confirme frumuseţea poetică şi universalele ei adevăruri filozofice.

3. Eschil, părintele şi renovatorul tragediei

Tragedia, ca gen dramatic, exista şi înainte de Eschil. Acesta, însă, i-a constituit arhitectura ei durabilă, i-a stabilit reguli de bază, a arătat ce anume fonduri umane puteau fi tratate în ea şi, în sfîrşit, a dat soluţii practice, pentru ca reprezentarea pieselor pe scenă să capete forţă dramatică.

Subiectele dramei eschiliene se sprijină pe fapte luate din mitologie, legendă sau din istorie. Nu caută cu dinadinsul evenimente complexe, spectaculoase, cu peripeţii variate ; preferinţele lor merg spre evenimente unice, concentrate, cuprinzînd în ţesătura lor intimă sîmburele unui conflict puternic sau al unei catastrofe violente, ambele puse sub semnul unor implicaţii sau finalităţi religioase. Cu alte cuvinte : fondul acestei concepţii e uman, profund uman ; dar, pentru a putea să fie adus pe scenă de teatru şi a i se împrumuta valoare dramatică, el trebuia raportat la o voinţă divină implacabilă.

Din primul moment, aceste subiecte ne izbesc prin simplitatea lor. Acţiunea e limitată ; se mărgineşte la expunerea faptelor şi la deznodămînt. Avem de-a face cu un singur eveniment, în care putem recunoaşte, deopotrivă, o singură idee, un singur sentiment, o singură situaţie, o singură desfăşurare. Toate acestea sînt în aşa fel înlănţuite, şi în aşa fel dezvoltate, încît să ne poată tulbura sufletul, făcîndu-ne să simţim, pînă la modul patetic şi sublim, un dublu sentiment : unul de milă şi altul de admiraţie. Cel dintîi, pentru durerile la care viaţa îl poate supune pe om ; celălalt, pentru măreţia la care făptura umană se poate ridica în lupta ei cu soarta. Într-adevăr, acel fapt unic despre care aminteam mai sus e de natură să pună pe om în faţa divinităţii, obligîndu-l să lupte, să sufere şi să dovedească de cîtă putere morală este în stare.

Situaţia adusă pe scenă cuprinde în ea o mare concentrare pasională. Urmărind-o, spectatorul trebuia să simtă pe de o parte cum i se strînge inima de suferinţă, pe de altă parte cum cu spiritul lui se putea ridica la înălţimi meditative. Cu cît acţiunea era mai puţin încărcată de fapte, cu atît severitatea de linie a spectacolului devenea mai impresionantă.

În centrul fiecărei tragedii eschiliene, găsim o imagine puternică, tulburătoare. Eschil — cum am mai spus — alege din legendele asupra cărora s-a oprit un fapt semnificativ, de două ori propriu : întîi pentru bogăţia lui de implicaţii divine, şi apoi, pentru putinţa acestuia de a ilustra concepţia dramatică a poetului. De exemplu : Agamemnon, la început victorios, apărînd superb în carul lui triumfal, pentru ca puţin timp după aceea să asistăm cum i se va insulta cadavrul însîngerat, adus pe scenă ; Oreste, cu mîinile pline de sînge, arătînd poporului din Argos trupurile ucise al lui Egist şi al mamei sale etc. În fond, drama eschiliană nu avea nevoie de mai mult pentru a pro-

menilor cît şi pe aceea a zeilor, înseamnă de fapt victoria patriarhatului asupra matriarhatului. Eriniile, învinse acum de către „zeii cei noi", îşi vor schimba vechile lor funcţiuni, trebuind să intre cu o altă mentalitate în slujba noii ordini instituite în lume.

Engels preţuieşte cu deosebire această interpretare, deşi recunoaşte că felul prea categoric în care cartea lui Bachofen pune trecerea de la matriarhat la patriarhat pe seama unor fapte de religie ar putea împinge spre misticism.

duce acea situaţie de zguduire tragică, cuprinsă — după cum ştim — în rosturile ei constitutive. E vorba de imagini-cheie, în dosul cărora spectatorii puteau presimţi, cu acţiunea ei surdă, o lume subterană făcută din fatalităţi ca şi din lumini divine.

Nu era însă de ajuns ca Eschil să simtă şi să gîndească astfel : trebuiau găsite şi mijloace potrivite, expresive, pentru ca toate acestea să fie aduse în scenă, cu putere convingătoare şi cu elocvenţă dramatică. În privinţa aceasta, geniul practic al lui Eschil s-a dovedit la fel de ascuţit ca şi geniul său teoretic.

Avea la îndemînă bogăţia stufoasă de fapte pe care i-o ofereau legendele ; în aceasta, a definit linii esenţiale, a stabilit ierarhii şi a pus organizare, ajungînd astfel la compunerea trilogiilor. Tragedia, în concepţia lui Eschil, trebuia să fie un spectacol amplu, clădit pe o idee superioară, capabilă să pună stăpînire înaltă pe minţile şi inimile spectatorilor. Totul trebuia în aşa fel conceput şi realizat, încît să impună : ideea filozofică, haina lirică, muzica, dansul şi punerea în scenă. Poet, mai presus de orice, Eschil înţelegea ca fiecare element cuprins în complexitatea spectacolului să fie la înălţimea artei sale poetice.

N-a modificat fondul epic al legendelor ; fiind legat de tradiţii religioase, faptul ar fi putut să capete în ochii lui proporţii de impietate. Însă n-a luat din aceste legende decît lucruri esenţiale, capabile să răspundă concepţiei lui filozofice, intenţiei dramatice şi meşteşugului său scenic, constînd în a crea convergenţă deplină în jurul unui fapt unic. Totul în *Perşii*, de pildă, trebuia să pună în lumină căderea fatală a orgoliului uman ; oricare scenă din *Cei şapte împotriva Tebei* trebuia să arate puterea dublului blestem ce plutea asupra fiilor lui Edip ; întreaga acţiune din *Choefore* era în aşa fel aleasă şi condusă, încît să reiasă că nu se săvîrşea o crimă obişnuită, din simplă răzbunare omenească, ci o crimă sacră, ordonată de voinţa unui zeu.

Cum am mai spus, concepţia dramatică a lui Eschil şi stilul general al pieselor sale, ambele bazate pe simplitate şi concentrare, nu comportă peripeţii amănunţite şi lovituri de teatru. Totuşi, evenimentele reprezentate pe scenă trebuiau să emoţioneze, să stîrnească reacţiuni vii, să pună în mişcare puterea pasională a publicului. Eschil — cu intuiţia sa de poet tragic şi cu simţul său de teatru — îşi dădea seama că trebuiau evitate situaţiile reci sau lîncezinde şi că era necesar ca în orice scenă să se găsească fapte de natură a pune sufletul omenesc într-o stare de vibraţie ori de aşteptare. Nu era vorba să caute efecte propriu-zise, dar nu e mai puţin adevărat că trebuiau făcute pregătiri, că anume evenimente trebuiau conduse gradat, că trebuia creată în suflete o febrilitate emotivă.

Să ne gîndim, anume, la primele scene din *Agamemnon*. Sosirea regelui era necesară, căci fără ea nu se putea începe acţiunea care să conducă la împlinirea teribilelor blesteme ; înainte însă de a se produce, poetul a pus acele scene de nelinişte, de aşteptare îngrijorată, capabile să satisfacă dintr-o dată o seamă de necesităţi dramatice : să redea atmosfera din cetate, să se încunoştinţeze asupra celor ce se petreceau în palat, să anunţe oarecum situaţia de fatalitate ce avea să urmeze întoarcerii triumfale a regelui şi, deopotrivă, să creeze în psihologia spectatorilor o situaţie emotivă de tensiune şi aşteptare.

Elemente plastice şi muzicale întregeau jocul dramatic. La mulţumirea spiritului, trebuia să se adauge şi aceea a simţurilor. S-ar putea spune că Eschil, înainte de a începe să-şi compună propriu-zis piesele, le-a văzut şi le-a auzit. De aici, organizarea lor sculpturală şi muzicală, organizare cuprinsă nu numai în dialoguri şi mişcări, dar şi în concepţia dramatică însăşi. Plastic vorbind, natura subiectelor, sobrietatea tratării şi tragismul personajelor, fiecare în parte ca şi toate la un loc, implicau în reprezentarea lor pe scenă o linie statuară. Tot aşa, lirismul profund al textului şi al situaţiilor crea o necesitate naturală a melodiei, mai bine zis a unei atmosfere melodice. N-am putea spune că existau melodii constituite, cu formă şi contururi precise, făcute din fraze muzicale propriu-zise. Existau însă ritmuri expresive, capabile să puncteze stări lirice şi să ia după natura situaţiei în joc cînd caracterul unei invocaţii, cînd acela al unei rugăciuni, cînd al unui blestem sau strigăt de răzbunare, cînd al unei suferinţe sau al unui imn de înseninare. Şi, subliniem : aceste ritmuri nu rămîneau pe lîngă text, ca nişte anexe, refrene sau completări melodice, ci făceau parte din chiar substanţa dramei, din structura sa lirică.

La acestea, adăugăm o seamă de inovaţii de construcţie dramatică. Eschil a limitat monologurile, înţelegînd că lungimea şi repetarea acestora puteau să stînjenească acţiunea ; în schimb, a scos în lumină şi a perfecţionat dialogul, condiţie esenţială pentru realizarea comunicării dramatice. A sporit numărul interpreţilor la trei, adoptînd astfel inovaţia introdusă de rivalul său mai tînăr, Sofocle. În raport cu vechea tragedie, a redus ca întindere intervenţiile corului ; în schimb, le-a inclus în reţeaua dramatică a acţiunii. Ceea ce corul pierdea astfel în suprafaţă cîştiga însă în adîncime. Eschil îi atribuia un rol activ, integrant, trebuind să exprime cu autoritate şi cu pătrundere voinţa poporului. Potrivit cu necesităţile acţiunii, corul era cînd familiar, cînd ameninţător. Era pus să ia parte la pasiunile personajelor, fie compătimindu-le, fie certîndu-le, fie îndemnîndu-le la revoltă, fie — dimpotrivă — sfătuindu-le la linişte, prudenţă şi înţelepciune. De asemenea, tot corul rostea invocările către zei. Nici un alt poet tragic, ca Eschil, n-a dat corului atîta putere şi autoritate în a exprima gîndirea şi simţirea poporului. A pus gradări în acţiune, conducînd-o astfel spre un deznodămînt. A suprimat epodele dintre strofe şi antistrofe, lăsînd în picioare doar pe cea de la urmă şi ajutînd astfel ca mişcarea alternantă a sentimentelor să culmineze în ultimele momente.

Personajele pe care Eschil le aduce în scenă au o psihologie legată de concepţia dramatică a poetului şi de structura pe care acesta o dă tragediilor sale. Întrucît e vorba de acţiuni concentrate, limitîndu-se adesea la cîteva faze şi trăsături de putere, ele nu puteau să ofere un cîmp propice pentru descrieri amănunţite de caractere, ci doar unul menit să pună în lumină linii de forţă. În genere, personajele lui Eschil, angajate cum am văzut într-o acţiune unică şi intensă, au în ele o energie încordată, abruptă. Totul, în manifestarea lor, trebuie să ni le arate ca prinse într-o situaţie puternică, în care să aibă de suferit profund. Acţiunea lor, mai mult decît de o idee, e condusă de un sentiment adînc. În voinţa lor, citim o energie aspră, aproape supraumană. Aceasta e dominată de o credinţă pasională, adică de un fond sufletesc primar, în ale cărei manifestări e şi ceva sălbatic, şi ceva măreţ. Eschil nu se opreşte la ezitările intime, la conflictele dinăuntrul conştiinţelor personale ; caracterele pe care ni le zugrăveşte au profunzime, nu însă şi fineţe. Poetul

evită tot ce-ar răpi eroilor săi ceva din acea atitudine maiestoasă, în care îi situează grava lor încleştare cu hotărîrile destinului. Au o imaginaţie intrinsecă, pe care nimic — nici chiar suferinţa — n-o poate reduce; dimpotrivă, ea îi ajută să se afunde şi mai mult în durerea lor, trăind-o cu o atît mai vie intensitate. Această imaginaţie reia obsedant, în diferite feluri, acele idei dominante care le întreţin starea pasională, făcîndu-i să se afunde în durere şi în suferinţă pînă la exasperare, prin propria şi crescînda lor iritaţie. În genere, eroii se frămîntă mult, resimt intens drama existenţei. Niciodată, însă, fie cu ei înşişi fie cu alţii, nu discută motivele acestei frămîntări. Afirmă, fără să şi justifice; se exaltă, fără ca la aceasta să-i împingă ceva dinafară; merg înspre ţinta lor fatală, fără a exista împrejurare sau judecată în stare să-i oprească. N-au nevoie de justificări sau demonstraţii prin fapte; mişcarea lor se realizează prin adîncimea şi patetismul durerii. Resimt şi trăiesc tragicul, ca pe însuşi modul lor firesc de existenţă. Nu se răspîndesc în acţiuni multiple; aproape că toate personajele susţin o singură acţiune. Cu toate acestea, fiecare personaj îşi are individualitatea sa aparte. Pe plan dramatic, Eschil înfăţişează cu preferinţă trăsăturile de grandoare şi de putere omenească; pentru exprimarea slăbiciunilor, el recurge aproape de regulă la modurile lirice, ceea ce face ca manifestările unora dintre personajele sale să semene cu acelea ale corului.

Nu ni s-au mai păstrat din toată opera lui Eschil decît şapte tragedii. Sînt totuşi destule, pentru a ne comunica prin ele un întreg univers moral; ne pun în lumină o gamă de sentimente esenţiale, cuprinzînd atît sfera slăbiciunilor umane cît şi pe aceea a virtuţilor.

Poetul ne-a zugrăvit, de pildă, şi energia cu înălţime morală în ea a lui Prometeu, ca şi dezlănţuirea de violenţă a lui Eteocle; şi ura adulteră a Clitemnestrei, ca şi adîncile simţiri fraterne ale Antigonei şi Ismenei; şi pornirea de fanatism întunecos din sufletul lui Oreste, ca şi îndurările blînde, pline de milă mîngîietoare, ale Oceanidelor. N-am avea deci dreptul să spunem că Eschil n-a cunoscut sau nu s-a preocupat să cunoască sufletul omenesc. Ce trebuie însă să precizăm e că spiritul său, ca şi întreaga sa concepţie tragică, l-au determinat să înfăţişeze drama omenească în aspectul ei grav, necruţător şi teribil, nu şi în laturile ei de cuprinderi line, dulci şi delicate.

Eschil nu se impresionează de condiţiile exterioare ale personajelor sale. Acestor condiţii le dă doar o importanţă minimă, atîta cît să satisfacă schema acţiunii şi unele elemente inerente de situare locală. Faptul că Xerxes sau că Agamemnon sînt capete încoronate îl interesează puţin. Ce-l conduce însă pe poet, în construirea personajelor, e conţinutul dramatic. Mai presus de orice, aceste personaje sînt ceea ce le cerea să fie semnificaţia dramatică în care erau cuprinse.

Limba pe care Eschil o foloseşte în dramele sale se conjugă strîns cu concepţia sa dramatică. Elemente epice se împletesc cu elemente lirice, acestea din urmă predominînd. Poetul asociază strîns, atît pentru ritmul lor mai dramatic, cît şi pentru capacitatea lor de a exprima mai viu idei filozofice, aproape pînă la confundare, stilul liric cu stilul dramatic. Ca ton general, nu este o deosebire prea sensibilă între vorbirea din dialoguri şi cea din părţile cîntate ale dramelor. Totul ne aminteşte încă — bineînţeles pe un plan diferenţiat — de tradiţiile ditirambice. Forţa descriptivă merge mînă în mînă cu

invocarea patetică a sentimentelor. Imaginile care i se adună în minte în mod surd izbucnesc apoi violent, luminînd situaţiile ca nişte fulgere. Comparaţiile sînt rare ; în schimb, găsim abundenţă de metafore, de imagini sintetice ca şi de detalii caracteristice, valorînd ca putere de reprezentare cît nişte întreguri. Mişcarea frazelor subliniază concentrarea acţiunii, puterea şi nobleţea sentimentului, înălţimea imaginilor, cadenţa şi solemnitatea cuvintelor.

Se poate vorbi deopotrivă, la Eschil, de o artă ca şi de o ştiinţă a cuvintelor. Are, în folosirea cuvintelor, îndrăzneli mari. Pe de o parte, practică sonoritatea, strălucirea, solemnitatea şi ingeniozitatea cuvîntului ; pe de altă parte, îşi dă seama că nimic nu poate fi mai presus de muzica şi poezia lui. Iubeşte cuvintele mari numai în măsura în care prin pasiunea şi entuziasmul pe care le pune în ele acestea îi dau putinţa să cuprindă şi să exprime sensul tragic al vieţii. La fel şi cu înlănţuirile de cuvinte în propoziţiuni şi fraze. Poetul, stăpînit de reminiscenţe ditirambice, foloseşte enumerări largi, împerecheri neaşteptate, opoziţii îndrăzneţe ; niciodată, însă, nu se abate de la regula conciziunii, a concentrării şi mai cu seamă a măreţiei tragice prin simplitate.

Articulată pe valori filozofice şi tragice, limba lui Eschil e prin excelenţă o limbă dură, severă, fără supleţe, fără jocuri de umbre şi de lumini. Tocmai acestea ne autoriză să vedem în ea prototipul universal al limbii tragice.

4. Gîndirea filozofică

Pe lîngă frumuseţea lirică şi intensitatea ei dramatică, creaţia eschiliană ne impune deopotrivă şi prin fondul său filozofic. Acesta stă în strînsă corelaţie cu substratul ei religios. Eschil nu gîndeşte separat despre voinţa zeilor şi despre pasiunile umane, ci aşază între ele legături fatale şi divine.

Eschil e un filozof, dar nu în sensul în care îi numim *filozofi* pe Pitagora, pe Xenofan, pe Parmenide sau pe Heraclit, ci într-un sens aparte, dominat de poezie şi de reminiscenţe mitologice. Cei amintiţi mai sus aveau în filozofia lor o dominantă ştiinţifică : matematici, fizică, logică, teoria cunoaşterii ; la Eschil, linia de gîndire e stăpînită de ficţiuni poetice şi de spiritul religios al legendelor mitologice.

Să nu cădem însă în greşeala de a socoti că Eschil s-a oprit exclusiv la acestea. Ficţiunea din legendele populare i-a dat un prim avînt poetic, în marea sa vocaţie de cîntăreţ tragic ; cît despre materialul din aceste legende, el n-a rămas în forma lui primitivă, ci a fost sublimat pe planuri superioare, scoţînd în lumină idei asupra destinului uman şi asupra felului cum este guvernată lumea.

Geniul filozofic al lui Eschil nu construieşte sisteme, după cum nu încearcă să impună un mod propriu de gîndire. Ideile lui filozofice, puţine la număr, rezumă de fapt teologia mitologică. Izbuteşte însă să le exprime cu forţă, să le dea autoritate, să le implice cu înălţimi sublime în luptele şi pasiunile umane. Cu alte cuvinte, nu fondul lor doctrinar le impune, ci intensitatea dramatică pe care le-o imprimă poetul. Eschil ne înfăţişează, nu atîta credinţa într-un destin de nepătruns, cît conflictul ce se naşte între acest destin şi omul care s-a ridicat la treapta conştiinţei ; raportat în termeni de filozofie sistematică, acest conflict ne poate duce cu mintea la opoziţia de esenţe dintre

relativ şi absolut. Aceasta e, de fapt, *atitudinea tragică!* Ea se naşte din curajul omului de a înfrunta puterile nevăzute şi fatidice ale voinţei divine; constă din lupta pe care trebuie s-o dea conştiinţa trezită la lumina adevărului, pentru a-şi obţine libertatea morală. Substanţa sufletească a tragismului e făcută din suferinţă, ceea ce îi şi împrumută nota sa dramatică.

Gîndirea lui Eschil se sprijină pe fonduri luate din credinţele populare. În centrul acestora, se află noţiunea de *fatalitate*: există hotărîri divine, cărora nici o voinţă umană nu li se poate opune. Viaţa omenească este efemeră. Soarta, şi ea, chiar cînd avem impresia c-am clădit-o cu soliditate, poate căpăta transformări nebănuite. Nu este exclus să se dărîme într-o singură clipă ceea ce am construit îndelung, cu trudă. Omul trebuie să ştie că totul poate fi precar: averea, gloria, puterea, fericirea. Nimic mai neînţelept decît să alunece în trufia succesului, din moment ce orice reuşită se poate schimba repede în nenorocire. De la Homer încoace, aproape că nu fusese poet grec care să nu se fi lăsat stăpînit de asemenea gînduri; practicîndu-le, Eschil nu făcea altceva decît să se ralieze şi el la o lungă tradiţie naţională a lumii greceşti.

Eschil era un iniţiat al misterelor de la Eleusis, ceea ce a contribuit ca întreaga lui atitudine de viaţă să aibă profunde determinări şi rezonanţe religioase. Pentru poetul nostru, zeii nu formează o lume aparte; dimpotrivă, ei se amestecă direct în viaţa oamenilor, îi pun pe aceştia la încercare, îi fac executorii oracolelor lor divine. Puşi în faţa zeilor, oamenii se află în situaţia de-a încerca un sentiment de neant. Nu le pot abate hotărîrile, nu pot evita suferinţa la care voinţa acestora ţine să-i supună; pot însă să lupte, fie cu un instinct surd al forţei lor morale, fie cu îndemnul mai luminat al conştiinţei lor în dezvoltare. Visele oamenilor sînt avertismente care le vin din sfere înalte. Morţii n-au părăsit umanitatea din care au făcut parte; din mormintele lor, ei continuă să vorbească. Imprecaţiile, în măsura în care sînt mesaje ale destinului, au în ele o putere tainică de care trebuie să ne temem.

Adesea, zeităţile sînt geloase şi vindicative. Valoarea şi măreţia umană trezesc invidia zeilor şi pornirea lor de răzbunare. Găsim această idee la toţi înţelepţii greci din secolul al VI-lea î.e.n.; nici unul, însă, n-a subliniat-o atît de dramatic ca Eschil. Eschil n-are aplecări speculative; subtilitatea şi problematica dezbaterilor metafizice îi sînt străine, mai bine zis indiferente; filozofia lui n-are nimic analitic în ea. Pentru el, *fatalitatea* nu este un concept, o categorie, un raport de forţe sau de situaţii, ci o credinţă, pe care o trăieşte viu, ca pe o iluminare, cu o înclinaţie aproape extatică. Moïra — această personificare a Destinului, putere capabilă să comande nu numai oamenilor ci şi zeilor — impune tuturor o soartă de neînlăturat. Influenţa divină în viaţa oamenilor este atît de mare, încît ea nu poate fi determinată. Voinţa zeilor se face cunoscută în moduri diferite. Uneori ea se manifestă direct, prin porunci implacabile; alteori, se afirmă prin avertismente mistice, prin oracole, prin vise, toate acestea făcînd ca substanţa lor să se ţeasă dintr-o semiobscuritate misterioasă şi fatidică. Viaţa e condusă de legi şi raţiuni divine, pe care oamenii nu le pot pătrunde în intenţia lor, dar pe care le recunosc atunci cînd faptele s-au produs, cu nota lor de izbucnire inevitabilă. Această contopire misterioasă de filozofie şi de teologie din psihologia poetului transpare şi în dramele sale: actorul şi spectatorul trăiesc faptele, simt porunca lor surdă, se află sub încleştarea lor patetică, dar nu-şi pot da seama cu claritate de ce se

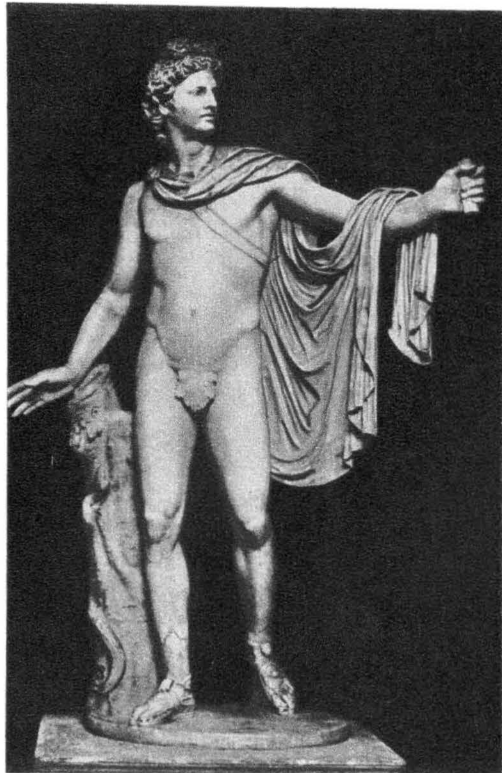
produc, ce mijloace au pus în mişcare, ce forţe dinăuntru sau dinafară le-au inspirat. Dramele lui Eschil sînt puternice, zguduitoare, creează un climat de mare tensiune morală şi filozofică, dar fondul lor rămîne cuprins într-o patetică învăluire de obscurităţi şi mistere.

Personajele lui Eschil nu sînt totuşi instrumente oarbe ale fatalităţii, ci *oameni*, cărora lupta şi aspiraţia lor spre libertate le comunică ceea ce putem numi sensul tragic al existenţei. Toţi aceştia tind să-şi cucerească propria lor conştiinţă. Acţiunea lor are întotdeauna ceva eroic în ea. Deciziile divine nu se împlinesc în ei în mod pasiv, ci printr-o frămîntare surdă, de mari profunzimi intime, frămîntare ce poate fi privită ca un drum înspre libertatea conştiinţei sau chiar ca o împlinire a acesteia. În această frămîntare este şi *ethos* şi *logos*, adică şi o simţire din adîncuri subconştiente a valorilor morale, ca şi o îndrăzneală lucidă a conştiinţei ce se vrea eliberată. Îndoiala lui Orest, hotărîrea lui Eteocle, răzvrătirea Danaidelor — ca să nu luăm decît pe acestea — sînt acte în care găsim, într-o nobilă şi totodată misterioasă înlănţuire, atît o acceptare fatală a hotărîrilor divine cît şi o prezenţă limpede a judecăţii. Dramatismul lui Eschil deţine proprietatea de a transpune valorile etice în forme sensibile ; o dată cu luminarea fondului filozofic al pieselor, acest fapt e de natură să le sporească şi măreţia artistică.

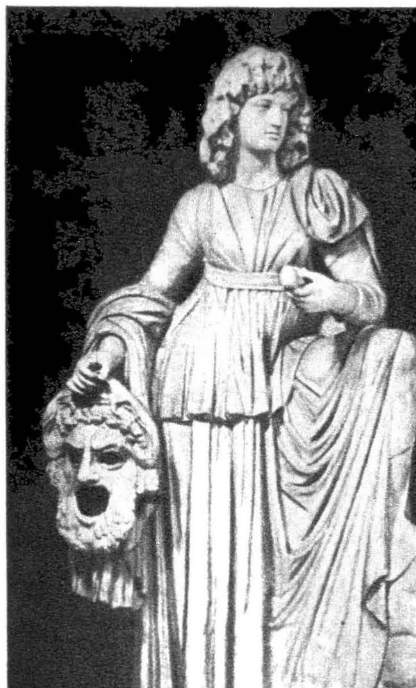
Dovadă că eroii lui Eschil nu se află cu totul sub stăpînirea fatalităţii, e că-i vedem adesea preocupaţi de problema răspunderii morale. Oreste n-a lovit, înainte de a fi cunoscut sufleteşte o stare de *îndoială ;* Eteocle merge spre moarte pentru a împlini astfel poruncile destinului, dar nu e mai puţin adevărat că le acceptă liber, nu numai cu o stare de fatalitate dar şi cu una de conştiinţă ; tot aşa, actul lui Prometeu este un act de previziune, ceea ce înseamnă că în constituirea lui au participat elemente de dezbatere raţională. În viziunea primară a poetului, aceşti eroi se confundau cu personaje mitice ; prin fenomenul dramatic, însă, ei au fost aduşi pe un plan tragic, transmiţîndu-li-se astfel, o dată cu trăirea suferinţei, o conştiinţă activă, un cuget creator.

Legată cu ideea de fatalitate şi cu aceea de gelozie a zeilor faţă de oameni, găsim în teatrul lui Eschil şi ideea de ereditate a crimei. Această crimă este capabilă să se perpetueze de-a lungul unui lanţ întreg de generaţii. Copiii plătesc pentru crimele părinţilor. În lumea poeziei şi a filozofiei populare greceşti, ideea era veche ; Eschil a izbutit însă să-i scoată în evidenţă forţa dramatică, şi încă cu o rară putere de pătrundere. Uneori, ne-o prezintă ca pe o ardere fatidică, proiectînd tristele ei lumini asupra unor situaţii îngrozitoare ; alteori, o pune să însoţească în mod surd crizele patetice din sufletul personajelor alese drept victime, comunicîndu-le şi o tulburătoare presimţire a morţii.

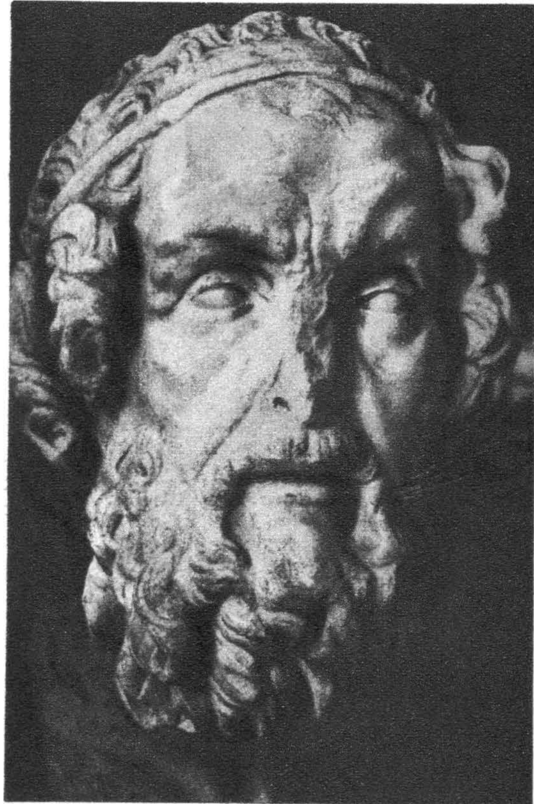
Dar fatalitatea nu vine numai de la sine ; ea este dezlănţuită şi de oameni, adică de voinţa sau de pornirile acestora. În toate dramele lui Eschil, mai bine zis în multe din actele personajelor sale, simţim semnele şi implicaţiile stării de *hybris.* Aceasta înseamnă trufie, orgoliu nemăsurat, depăşiri de limite cu încălcarea justiţiei şi a legilor, faptă nedreaptă săvîrşită sub acţiunea unei aroganţe morale sau a unei prea mari încrederi în sine. Împinşi de *hybris,* oamenii aleargă singuri în calea propriilor lor nenorociri ; prezenţa lui aduce



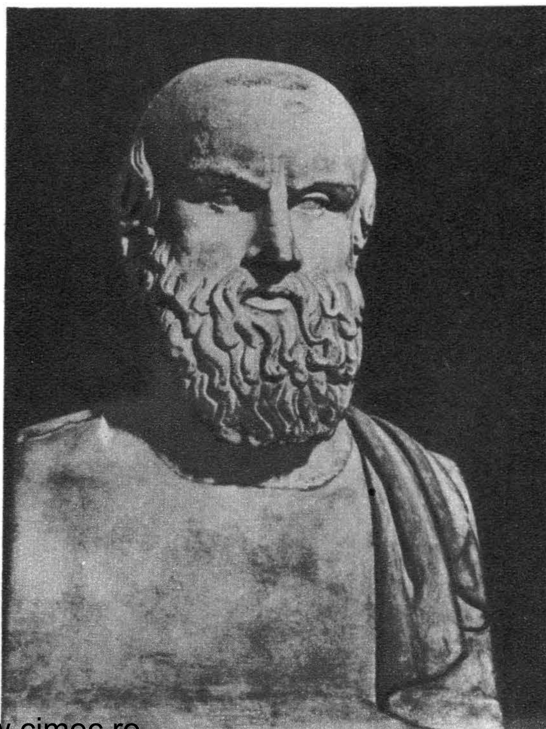
Apollon de Belvedere. *(Muzeul Vatican, Roma.)*



Melpomene, muza tragediei. *(Muzeul Vatican, Roma.)*



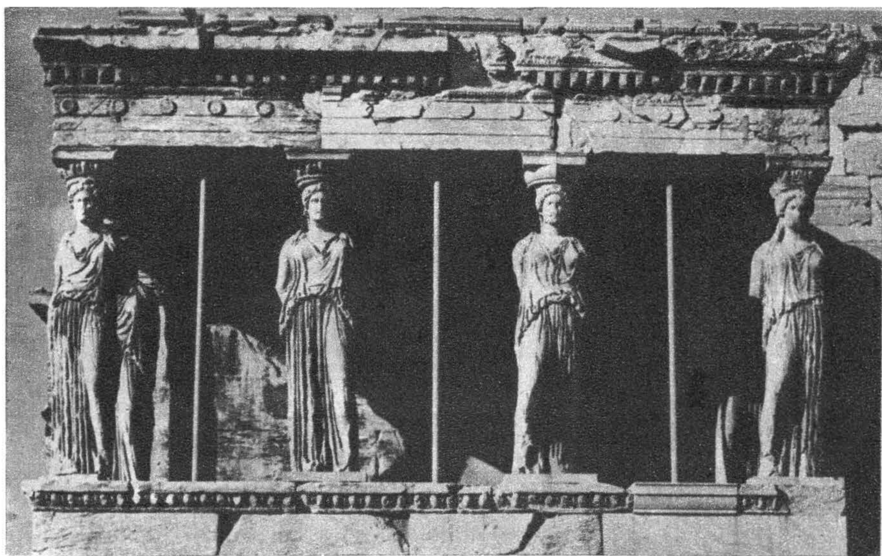
Homer.



Eschil. Bust ridicat în teatrul din Atena, către anul 330 i.e.n., la propunerea lui Licurg. ***(Muzeul Capitolin, Roma.)***

Eleusis.

Purificarea lui Oreste la Delhi. *(Pictură pe vas. Muzeul Luvru, Paris.)*

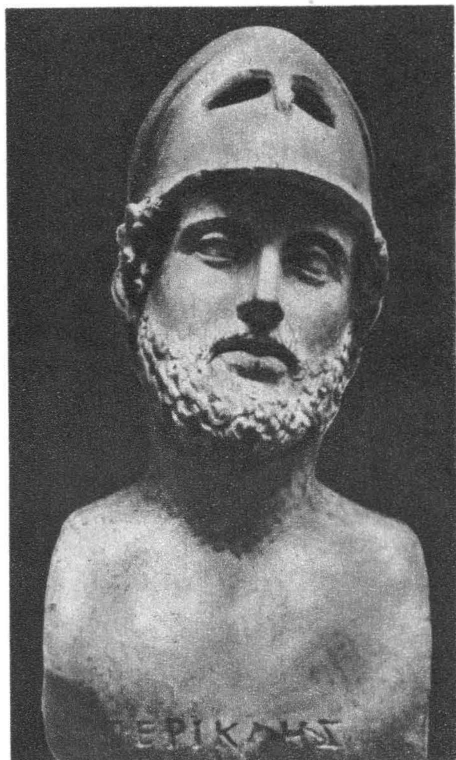


↑ Acropolea din Atena. Cariatidele. Linia și demnitatea lor statuară au înțelesuri asemănătoare cu dramele sofocliene.

← Sofocle. *(Muzeul Lateran, Roma.)*

Bustul lui Pericle. *(British Museum, Londra.)*





cu sine vertigiul, pierderea echilibrului sufletesc şi pînă la sfîrşit catastrofa fizică unită cu cea morală. În substratul său, gîndirea tragică a lui Eschil e stăpînită de un sentiment sever al existenţei. Cîteodată, el izbucneşte în maxime ca acestea : „O, nimicnicie a lucrurilor omeneşti, ajunge o simplă umbră, ca bucuria să fie sfărîmată !“ ; „Zeus a dat această lege : ştiinţa se plăteşte cu preţul durerii“ ; sau : „cine, în afară de zei, este de-a pururi fără suferinţe ?“ Dar nu întotdeauna zeităţile sînt crude şi răzbunătoare. Eschil ni le înfăţişează şi în situaţii în care acestea dovedesc accente de compasiune şi de înţelegere faţă de suferinţa sau de aspiraţia omenească. *Prometeu înlănţuit*, de pildă, pe lîngă încleştarea dintre Zeus şi generosul Titan, prietenul umanităţii, lasă să se întrevadă în depărtare şi posibilitatea unei împăcări. Faptul, însă, e mai vizibil ca oriunde în *Orestia*. După toată acea cascadă de blesteme şi nefericiri — crime, adultere, paricide, tulburări tragice ale minţii — la stăruinţele lui Apollon vedem că Furiile se transformă în Eumenide, că Atena ia apărarea victimei, că aceasta îşi reia prin ispăşire cursul vieţii. Astfel, prin toată devenirea lor, faptele sînt aduse într-o situaţie mai senină, lăsînd să se întrevadă înaintea lor un viitor de creaţie şi de împăcare.

5. Insemnătatea lui Eschil

Figura lui Eschil, ca forţă şi însemnătate poetică, poate sta alături de aceea a lui Homer. Aşa cum unul a creat epopeea, celălalt a creat tragedia. Concepţia eschiliană asupra operei dramatice a fixat canoanele genului. Orice se va scrie de-acum înainte în teatru va trebui, într-un fel sau altul, să ţină seama de bazele puse de către Eschil. În curînd, Sofocle şi Euripide vor aduce tragediei modificări mari ; în esenţă, însă, creaţia acestora se va inspira şi va stărui pe liniile de forţă fixate de către marele lor înaintaş.

La influenţa literară exercitată de către Eschil trebuie să adăugăm şi pe cea morală. Aceasta este tot atît de vie şi de semnificativă ca şi cealaltă.

În atmosfera tragediilor lui Eschil, respirăm un aer tare. Poetul iubeşte situaţiile mari, am putea spune excesiv de mari. În lupta lor necruţătoare cu destinul, eroii lui cad, sînt înviri.i. Însă în această cădere există o nesfîrşită măreţie, o rară nobleţe ; eroii amintiţi nu cad înainte de a fi luptat şi, mai cu seamă, fără ca în drama creată de căderea lor să nu se ivească la orizontul îndepărtat zorile unei regenerări salutare. Exaltarea pe care pot să ne-o producă în cugete situaţiile tari din tragediile lui Eschil, departe de a ne rătăci, dimpotrivă, ne situează moralmente într-un climat de energie, avînd în manifestările ei o notă de mare demnitate. Poetul consacră virtutea curajului. Concetăţenilor săi, pe care îi crede la fel de pioşi şi simpli ca el, le cere să-şi înfrîneze orgoliul nemăsurat, să pună capăt luptelor fratricide, să-şi clădească viaţa pe adevărul simţirii leale. În ce priveşte viaţa publică, aceasta trebuie să însemne : dreptate, ordine, credinţă, patrie.

Teroarea tragică, pe care o resimţim atunci cînd luăm contact cu situaţiile eschiliene, nu rămîne doar o zguduire a fiinţei noastre sufleteşti, ci se continuă cu o notă de eroism superior în vecinătatea căreia viaţa cu faptele ei dobîndeşte preţ şi înălţime. Înţelegem, astfel, că sufletul omenesc poate dispune de energii nebănuite. Şi sub apăsarea blestemelor, ca şi sub încercuirea forţelor

mai mari decît el, acest suflet poate încă să lupte, să nădăjduiască, să-şi apere nevoia de eliberare. Faptul că ştie să sufere, că poate primi durerea fără ca aceasta să-i îngenunche în întregime aspiraţia, trebuie să ne însenineze. El ne dovedeşte că făptura omenească e capabilă de eforturi care pot s-o facă mare.

În spiritul acestor învăţăminte, dramele lui Eschil luminează mileniile, ca nişte nepieritoare lecţii de filozofie morală.

SOFOCLE

1. Viața

Sofocle, al doilea în seria marilor poeți tragici ai Atenei, a trăit între anii 496—406 î.e.n., ocupînd astfel cu viața și personalitatea lui tot acest secol memorabil. În ființa sa găsim o personificare a geniului atenian, în ceea ce acesta avea mai fecund, mai armonios, mai plin de euritmiile gîndirii și ale sensibilității. Dintre toți scriitorii greci care au trăit în această epocă, el, Sofocle, este poate acela în care s-au reflectat cele mai multe trăsături și ecouri ale hegemoniei ateniene. A avut fericirea de a trăi în epoca de plenitudine a Atenei, cunoscînd de aproape roadele glorioase ale conducerilor lui Pericle și Cimon. N-a fost cruțat, însă, nici de dureri. Expediția nefericită din Sicilia l-a obligat să ia parte la un început de declin al Atenei. Se apropia pe atunci de vîrsta de șaizeci de ani și se afla în plină putere de creație poetică. Nu este exclus ca presimțirea acestui declin să-l fi impresionat profund, întărindu-i acel sentiment, de care sînt pătrunse atîtea din operele sale, că fericirea umană e precară și înșelătoare. Totuși, de marea durere a fost cruțat ; Sofocle a murit înainte de prăbușirea finală a cetății pe care a iubit-o și a prețuit-o ca puțini alții.

Sofocle s-a născut la Colonos, o localitate modestă din apropierea Atenei. Se trăgea dintr-o familie înstărită. Tatăl, Sofilos, era armurier și avea în serviciul său sclavi. N-a precupețit nimic pentru ca fiul său să primească o instrucțiune bogată, multilaterală : muzică, gimnastică, literatură, filozofie. Prinsă pe un fond sufletesc bun, stăpînit în mod natural de simțirea valorilor naționale, această pregătire serioasă nu va întîrzia să dea roade.

Maturizîndu-se, Sofocle se va lega cu atît mai mult de viața cetății sale, ajungînd să-și conformeze un suflet pe măsura acesteia. Îl vom vedea pătruns de manifestările literare ale timpului, participînd cu însuflețire la serbările publice, frecventînd palestre, luînd parte la concursuri gimnastice și, deopotrivă, familiarizîndu-se cu poeții ce exprimaseră mai sugestiv tradiția națională. Mărturii contemporane ni-l înfățișează, după lupta de la Salamina, gol, uns cu untdelemn, în plină splendoare a adolescenței sale, conducînd corul efebilor și intonînd *pean*-ul victoriei. Felul cum împletea în ființa lui vigoarea fizică cu inteligența îi atrăgea simpatia și încrederea concetățenilor săi, alcătuindu-i încă de timpuriu un început de popularitate. Această popularitate se va întări și

mai mult, atunci cînd tînărul Sofocle se va urca pe scenă, fie pentru a juca travestit în fată un rol feminin din *Nausicaa*, fie pentru a interpreta pe aedul Thamyris, celebrul chitarist despre ale cărui cîntece se spunea că rivalizau cu acelea ale muzelor.

Ca fel de a fi, şi ca atitudine generală de viaţă, se asemăna mult cu Solon. Întocmai ca acesta, personifica spiritul atic prin echilibru şi seninătate profundă, nu ignorînd sentimentul intim de îndoială, dar în orice caz fără a-i da proporţii de nelinişte sau de sfîşiere interioară. Iubea tradiţiile cetăţii, le simţea sufleteşte necesitatea ; trecutul îi părea mai plin, mai armonios, mai bogat în conţinuturi morale, decît viitorul. Fondul său de simţire era un fond religios. Mai mult decît a se întreba asupra naturii lucrurilor, simţea nevoia să se bucure de priveliştile armoniei universale, să trăiască o încîntare făcută din tot atîtea vecinătăţi poetice ca şi raţionale. Prin dragostea sa de trecut, s-a legat de legendele naţionale greceşti ; însă, cu filozofia sa umană şi cu gustul său artistic, a ştiut să găsească în acestea partea lor nobilă, semnificativă, în stare să se adreseze atît unei ordini raţionale a gîndirii cît şi aspiraţiilor poetice ale sufletului.

A început să se prezinte la concursurile dramatice la vîrsta relativ tînără de douăzeci şi opt de ani. Învăţase meşteşugul tragediei de la Eschil, despre care se crede că era cu treizeci de ani mai vîrstnic. În activitatea pe care o iniţia prin această prezentare, activitate pe care avea s-o continue cu consecvenţă timp de şase decenii, Sofocle va pune un mare şi profund devotament. Într-o epocă în care actualitatea şi splendoarea Atenei puteau să deschidă drum oricîtor ambiţii şi să asigure oricîte triumfuri, Sofocle a ales să-şi slujească patria prin arta sa. Cu toate că avea adversar pe Eschil, a luat premiul încă la primul concurs la care s-a prezentat. Se spune că judecătorii, neputînd să se pronunţe între Eschil şi tînărul său rival, au lăsat ca decizia să fie luată de către Cimon şi generalii săi care reintrau în Atena, aducînd cu ei rămăşiţele lui Teseu. De atunci, Sofocle a mai triumfat încă de douăzeci de ori la concursurile dramatice, situîndu-se întotdeauna în primul sau cel mult în al doilea loc.

Preocupările literare, ca şi repetatele lui victorii, n-au încetinit niciodată, în cugetul poetului, vibrarea sa pentru faptele şi îngrijorările patriei. A luat neîncetat parte la viaţa publică, fiind chemat adesea în demnităţi de răspundere ale cetăţii. În două rînduri a fost strateg ; după dezastrul din Sicilia, în anul 413 î.e.n., a fost desemnat în colegiul celor şase magistraţi însărcinaţi să ia măsurile cerute de salvarea publică ; a făcut parte dintr-un comitet restrîns încredinţat cu modificarea constituţiei, demnitate din care de altminteri s-a retras, ca protest împotriva acelora care propuneau să se guverneze fără o adunare cetăţenească. Trebuie subliniat că în toate aceste demnităţi publice, Sofocle n-a venit ca un doritor de situaţii, ci din devotament patriotic, ca bărbat de încredere la care ţara apela în momente grele de cumpănă.

Ca om, în intimitatea sa sufletească, viaţa lui Sofocle este tot atît de plină ca şi viaţa sa publică. A avut satisfacţii, dar nu i-au lipsit nici amărăciunile. Adeseori, inima lui de tată a fost tulburată de certuri urîte între fiii săi. El, personal, a suferit mult din cauza iubirii. Cînd în anii săi de bătrîneţe s-a simţit eliberat de chemările şi tiraniile ei, a salutat faptul ca pe o izbăvire. Ecoul acestor frămîntări tăcute va răzbate adesea în concepţia asupra dramei şi în psihologia pe care o va atribui personajelor sale. Prin avertismentul pe

care i l-a dat ciocnirea cu unele dintre lucrurile dure ale vieţii, a ajuns la o cunoaştere suplă a realităţii, cunoaştere în care spiritul senin al fondului său natural se îmbina armonios, într-o rară unitate spirituală, cu o uşoară undă de amărăciune.

Şi în viaţa ca şi în opera sa, Sofocle a rămas credincios tradiţiei, fără a cădea însă în superstiţia aceśteia. Spirit înzestrat cu înţelepciune şi măsură, Sofocle ştie să păstreze acel echilibru delicat prin care sufletul şi trupul reuşesc să trăiască în bună înţelegere. Spectacolul magnific al universului, pe care îl considera ca fiind comandat de forţe superioare, îi stăpînea sufletul şi îi încînta gîndirea. Aceasta i-a dat putinţa să-şi păstreze integritatea mintală pînă în ultima clipă a vieţii. O anecdotă pretinde că, tradus în faţa judecăţii de către fiul său, care îi cerea punerea sub interdicţie, Sofocle s-a apărat singur, recitînd judecătorilor pasaje din opera sa compusă recent, *Edip la Colonos*. Ce dovadă mai bună ca aceasta că se afla încă în plinătatea puterilor sale intelectuale ?

Sofocle s-a stins în vîrstă de nouăzeci de ani, lăsînd în lumea greacă impresia unui om fericit. După moarte, numele şi mormîntul său au devenit obiecte de cult. Pe sanctuarul ridicat în onoarea sa, atenienii aduceau jertfe anuale, întocmai ca pe sanctuarul unui erou. Se spune că pe mormînt i s-ar fi sculptat o sirenă, drept simbol al puterii de încîntare cuprinsă în poezia sa.

2. Opera

După unele mărturii vechi — între care cea mai caracteristică este aceea a criticului alexandrin Aristofan din Bizanţ — Sofocle ar fi compus o sută douăzeci şi trei de piese, unele tragedii, altele drame satirice. Se poate ca această cifră să fie exactă, deşi o confirmare definitivă în acest sens ne lipseşte. Şi în opera lui Sofocle, timpul a făcut ravagii mari. Ni s-au mai putut păstra din ea doar şapte tragedii întregi, precum şi cîteva fragmente din celelalte piese. Cum însă toate aceste tragedii salvate sînt capodopere, putem avea impresia că ele alcătuiesc un material suficient, pentru a desluşi concepţia de teatru a poetului şi pentru a identifica elementele ei reprezentative. Întrucît tradiţia tetralogiilor începea să slăbească, nemaiavînd ca în timpul lui Eschil putere de lege, e greu să se stabilească dacă tragediile păstrate se încadrau în tetralogii sau erau construcţii independente. Mai multe păreri de specialitate înclină să creadă că tragediile în chestiune au fost scrise de către Sofocle în a doua parte a vieţii sale şi că au fost concepute ca opere individuale.

Sofocle, întocmai ca şi Eschil, maestrul şi înaintaşul său, şi-a luat subiectele atît din legendele naţionale cît şi din ciclurile epice care circulau în lumea greacă : ciclul *teban (Edip rege, Edip la Colonos, Antigona)*, ciclul troian *(Ajax, Filoctet, Electra)*. Ce ştim cu certitudine e că Sofocle a tratat acest material de tradiţie într-o notă de mai multă libertate decît pînă la el.

Ce cuprind cele şapte tragedii care ni s-au păstrat, ce teme au dezbătut, ce aspecte de viaţă s-au străduit să prindă în desfăşurările lor ?

a. *Antigona*. Ca să ajungem la acţiunea propriu-zisă a acestei opere, e nevoie ca mai întîi să ne reamintim de cîteva episoade care au pregătit-o. După tragedia întîmplată lui Edip, fiicele acestuia, Antigona şi Ismena, sînt adăpostite de unchiul lor Creon, fratele mamei lor, Jocasta. Între timp, fiii lui Edip, Eteocle şi Polinice, se înţeleseseră să domnească asupra Tebei pe

rînd, cîte un an fiecare. A intervenit, apoi, cunoscuta lor ceartă. Polinice, avînd ajutor de la regele Adrest al Argosului, pe a cărui fiică o luase în căsătorie, vine cu război împotriva propriei sale cetăţi. În lupta lor fratricidă, Eteocle şi Polinice cad străpunşi unul de altul. Creon, ca rudă mai apropiată a familiei domnitoare, urmează la tronul Tebei. În această calitate, el ordonă ca trupului lui Eteocle să i se facă funeralii ca pentru un erou al cetăţii, şi ca trupul lui Polinice, drept pedeapsă postumă pentru fapta sa, să fie lăsat neîngropat, hrană fiarelor şi păsărilor de pradă.

Din acest punct, începe acţiunea propriu-zisă a piesei.

Antigona, dînd ascultare datoriilor ei de soră, nu poate accepta ca trupul lui Polinice să rămînă neîngropat. Credinţa populară socotea acest fapt ca un blestem grav. E hotărîtă, deci, să înfrunte porunca regelui. Prinsă asupra faptului pe cînd presăra ţărînă pe trupul neînsufleţit al fratelui său, Antigona este adusă în faţa regelui, care spumegă de mînie. Tînăra fată îşi apără fapta cu energie, cu înălţime şi cu căldură :

„CREON : Tu singură, dintre tebani, vezi astfel lucrurile.
ANTIGONA : Toţi le văd ca mine ; dar, pentru a-ţi fi pe plac, ei nu spun nimic.
CREON : Nu roşeşti cînd încerci să gîndeşti altfel decît toţi ceilalţi ?
ANTIGONA : Nu poate fi o ruşine a cinsti pe acela cu care sînt de un sînge.
CREON : Nu era de-un sînge cu tine şi acela care a murit ţinîndu-i piept ?
ANTIGONA : Ne-au născut acelaşi tată şi aceeaşi mamă.
CREON : Cum, prin urmare, poţi să cinsteşti pe unul înjosind pe celălalt ?
ANTIGONA : Niciodată cel căzut nu se va plînge de aceasta !
CREON : Ba da, întrucît l-ai cinstit tot aşa cum ai cinstit şi pe un ticălos.
ANTIGONA : Cînd a murit mi-era frate, nu era rob.
CREON : Uiţi că vroia să-şi prade ţara, pe cînd celălalt o apăra ?
ANTIGONA : Da, poţi să spui aceasta, dar legile lui Hades sînt aceleaşi pentru toţi.
CREON : Nu este drept ca omul bun să fie pus pe aceeaşi treaptă cu cel rău.
ANTIGONA : Cine-ţi spune că aceste legi sînt sfinte, că ele pot fi bune şi pentru cei morţi ?
CREON : Vrăjmaşul, chiar şi mort, mi-e tot vrăjmaş.
ANTIGONA : M-am născut să aduc în lume iubire, nu ură."

Regele, continuînd să fie furios, pronunţă împotriva ei sentinţa fatală. Nimic nu-l înduplecă : nici rugăminţile Antigonei şi nici durerea fiului său Hemon, logodnicul acesteia. Antigona se va sinucide. Tiresias, prorocul, cere regelui să revină asupra hotărîrilor sale, amintindu-i că resturile din cadavrul lui Polinice, răspîndite de cîini şi păsări, pîngăresc altarele sfinte. Regele refuză şi insultă pe prorocul care prin spusele sale i-a sporit neliniştea. Acesta, retrăgîndu-se, anunţă o mare nenorocire. Cuprins de înfricoşare, Creon se înduplecă, ordonă ca trupul lui Polinice să fie îngropat, se precipită la peştera unde închisese pe Antigona cu gîndul s-o elibereze. Aici, însă, găseşte pe Hemon luîndu-şi viaţa pe trupul neînsufleţit al iubitei sale. Euridice, soţia lui Creon, neputînd suporta durerea de a-şi fi pierdut fiul, îşi pune capăt zilelor, blestemîndu-şi soţul. Creon, copleşit de această cascadă de nefericiri, îngenunche lîngă cele două trupuri scumpe. Rămas singur, va trebui să-şi ispăşească trufia



Antigona în faţa lui Creon. *(Pictură pe o amforă, British Museum, Londra.)*

şi cruzimea, înţelegînd la ce consecinţe fatale poate împinge înfruntarea legilor naturii şi ale zeilor.

Personajul Antigonei cristalizează în el principalele aplecări ale poetului. E nevoie, deci, să ne oprim asupra lui mai mult decît asupra celorlalte, încercînd a-l înţelege în trăsăturile lui constitutive.

Preferinţa pe care grecii au acordat-o întotdeauna acestei piese se datoreşte, în primul rînd, personajului feminin de la care îşi trage şi numele. Înfăţişarea Antigonei are în ea o demnitate statuară ; personajul parcă s-a coborît, încarnîndu-se, de pe friza Partenonului. Frumuseţea fecioarei e simplă, calmă, de o blîndă şi în acelaşi timp pătrunzătoare măreţie. În nota măsurată a gesturilor ei există putere şi amplitudine. Nu are o figură muncită, brăzdată de o mimică dureroasă ; în dosul acestei linişti, însă, stăruieşte o voinţă imperturbabilă. Îmbrăcămintea, făcută din draperii lungi şi simetrice, întregeşte armonia şi nobleţea întregii atitudini.

În actul său, Antigona nu mai recurge la ajutorul zeilor. Faptul e nou şi, totodată, încărcat de semnificaţii. Găseşte în inima ei suficiente temeiuri cu care să-şi înfrunte destinul şi eventual să accepte chiar martirajul ! Sub acoperirea acestora, rupe barierele sacrosancte ale familiei, sfidează o seamă de legi ale societăţii şi nu se teme de sancţiuni. În faţa ei se află Creon, gelos de autoritatea regală şi temîndu-se să nu-şi piardă puterea ; cu sprijinul cetăţii, el sprijină rigiditatea şi egoismul acestei autorităţi. Sufletul liber şi generos al Antigonei nu se impresionează de rigorile autorităţii. Singură, fără nici un alt sprijin decît îndemnurile intime ale cugetului, înfruntă pe rege şi o dată cu acesta un întreg lanţ de prejudecăţi statale. Vede în decizia regelui o nelegiuire, şi aceasta îi e de ajuns pentru a protesta fără frică împotriva ei. O dată ce-a luat hotărîrea, nimic n-o mai împiedică de a o aduce la îndeplinire : nici ameninţările crude ale lui Creon şi nici intervenţiile calde, iubitoare ale surorii ei, Ismena.

Filozofia pe care o putem deduce din actele Antigonei are în ea accente ce anunţă pe acelea ale filozofiei platoniciene. Ne aflăm, oarecum, pe un plan de „idei pure". Antigona se sacrifică pentru legi care nu sînt scrise pe hîrtie, ci ţin de permanenţa conştiinţei umane. Aproape că nici n-o vedem luptînd; merge la moarte, drept, ca din datorie. Aceasta îi dă o dimensiune aproape supraomenească. Atunci cînd declară : „m-am născut ca să aduc în lume iubire, nu ură", — are în vedere datoria ei faţă de fratele său mort, mai mult decît sentimentul său de dragoste faţă de Hemon. Întreaga ei viaţă s-a ţesut din devotament pentru ai săi. Ani, în şir, a mîngîiat bătrîneţea nefericită a tatălui său orb. A încercat, între zidurile Tebei, să-şi împace fraţii. Rareori s-a putut gîndi şi la ea, la problemele ei intime, ca fată tînără, ca îndrăgostită. Datoria faţă de alţii, ca şi cea faţă de legea morală, i-a poruncit să uite de sine. Găsim în misiunea ei o frumuseţe severă, de proporţii eroice. Aceasta se păstrează pînă la sfîrşit; spre grota unde va fi ca şi înmormîntată de vie, Antigona va păşi demnă, hotărîtă, fără ezitările, slăbiciunile ori regretele noastre obişnuite. Ideea — s-ar spune — e mai puternică în ea decît sentimentul.

Totuşi, inima Antigonei nu e străină de iubire. Adevărul e că încercările la care au supus-o viaţa şi datoriile pe care şi le-a impus ea singură i-au cerut ca înainte de căldura sentimentelor să desfăşoare energie. Limbajul datoriei este întotdeauna un limbaj aspru; cu cît la baza acesteia se află mai multă iubire, cu atîta ea trebuie îmbrăcată în mai multă abnegaţie.

Păreri autorizate văd în *Antigona* una din cele mai frumoase opere ale teatrului grec, dacă nu chiar cea mai frumoasă. Statura nobilă a Antigonei impune, alcătuind o replică vie a statuilor lui Fidias şi ale elevilor lui. Pare o statuie vie a datoriei. Prin gîndirea sa morală, ca şi prin apriga ei stăruinţă în virtute, domină, parcă, nu numai umanitatea dimprejur, ci toată umanitatea. Dintr-un subiect simplu, poetul a ştiut să scoată peripeţii dramatice, fiecare din acestea unind un conţinut psihologic cu unul filozofic. Succesiunea scenelor trezeşte în sufletul spectatorului o gamă de sentimente bogată şi nobilă, în care admiraţia alternează cu teama, mila şi simpatia cu indignarea. Corul, în cîntece de o rară frumuseţe poetică, dă fundalul moral al acţiunii, interpretînd în legătură cu aceasta fie voinţa divinităţii, fie adevărurile legilor omeneşti.

b. *Electra.* Tema acestei drame, luată dintr-o legendă mult răspîndită în lumea greacă, seamănă cu cea întîlnită în *Orestia* lui Eschil. Oreste, pentru a răzbuna moartea tatălui său, Agamemnon, ucide pe Clitemnestra, mama sa, precum şi pe Egist, amantul acesteia. Este vorba deci de răzbunare împotriva crimei şi adulterului, prin paricid. Dar asemănarea amintită e numai asemănare, nu şi identitate. Pe cînd în drama lui Eschil iniţiativa acţiunii şi rolul principal aparţineau lui Oreste, în drama lui Sofocle acestea trec pe seama Electrei. Aici, Oreste este doar braţul care loveşte; creierul şi sufletul faptului sînt întrupate în Electra. Oreste procedează fără ezitări; nu-şi mai consultă cu nelinişte conştiinţa. Aceasta face ca apariţia Furiilor să nu mai fie necesară. Are de împlinit cu fermitate două misiuni : să răzbune pe tatăl său şi să arate oamenilor felul cum zeii înţeleg să pedepsească impietatea. Oreste nu suferă, nu pare chinuit; rolul său este atît de bine definit, încît orice îndoială ar fi de prisos.

Atenţia principală a poetului poartă asupra Electrei. Aceasta apare ca o altă Antigonă, după cum sora sa, Chrysotemis, ni se înfăţişează ca o altă Ismena. Punerea în lumină a caracterelor, prin zugrăvirea de firi contrastante, este un procedeu scump lui Sofocle. Antigona nu se sperie de moarte, ba chiar o doreşte, în vreme ce Electra vrea să trăiască ; prima are o tristeţe profundă care o face stăpînă pe gesturile ei largi şi calme, în vreme ce cealaltă ni se dezvăluie ca o natură violentă şi pasională. Ismena — ne amintim — refuza să secondeze pe Antigona în acţiunea ei ; Chrysotemis, însă, judecă în aceeaşi notă cu Electra, şi la îndemnurile vii ale acesteia este gata s-o ajute. Această distribuire de roluri şi de situaţii seamănă în paralelismul ei cu simetria atitudinilor statuare de pe frontonurile templelor, fapt caracteristic artei greceşti din secolul al V-lea.

În drama lui Eschil, Oreste era împins la crima expiatorie în mod fatal, de către o voinţă exterioară, căreia nu i se putea opune ; în drama lui Sofocle, Electra este condusă de către sentimente umane, în care principalul cuvînt îl deţine oroarea sa pentru o mamă de care simte că trebuie să se despartă, pe care moralmente nu mai poate s-o recunoască. Aceste sentimente, ele în primul rînd, pregătesc în sufletul tinerei femei teribila ei hotărîre ; de asemenea, afecţiunea pentru fratele pe care îl împinge la crimă asociază la gîndurile ei de justiţie sanguinară o notă de duioşie şi de graţie feminină.

c. *Trahinienele.* Această piesă a dat şi dă încă mult de lucru comentatorilor lui Sofocle. Nu se ştie dacă este o operă de tinereţe sau una de bătrîneţe a poetului. S-a pretins, pe alocuri, că s-ar putea ca ea nici să nu aparţină acestuia. Ce este însă sigur e că în raport cu celelalte piese e mai slabă, atît prin acţiunea pusă în scenă, cît şi prin zugrăvirea personajelor. Ea îşi trage numele de la tinerele fete din oraşul Trahis, care formau corul. Subiectul piesei pune în scenă chinurile şi moartea lui Hercule, provocate involuntar de către dragostea geloasă a soţiei sale, Dejanira. Pentru a se asigura de fidelitatea soţului său, aceasta l-a făcut să îmbrace o tunică fatală, otrăvită şi îmbibată de sîngele centaurului Nessos.

Sofocle îşi prezintă eroina ca şi cum i-ar fi o contemporană. Soţul său n-o iubeşte : s-a căsătorit cu ea mai mult pentru a avea copii, asigurîndu-şi astfel perpetuitatea domestică. Fiinţa ei e făcută din docilitate şi ezitări. Cînd îi parvin ştiri despre infidelitatea soţului, nu ştie pe cine să întrebe, de la cine să ceară sfaturi, cum să procedeze. Maxima ezitare, aproape dureroasă prin neliniştile ei, o are atunci cînd îi trimite lui Hercule tunica fatală. Singurul ei gest ferm — deşi şi acesta trădează de fapt în ce măsură era lipsită de energie voluntară — e acela cînd părăseşte scena pentru a se sinucide. Are o bunătate pe care i-a format-o suferinţa. Aşa cum nu ştie să evite durerile proprii, nu izbuteşte să evite nici pe-ale celorlalţi ; poate însă să le facă suportabile. Faţă de Iole, rivala sa, nu are nici o violenţă ; ştie atît de bine din ce dureri e făcută viaţa, încît sufleteşte resimte o pornire de compasiune faţă de aceia care n-au ajuns încă să cunoască aceste dureri.

Construcţia piesei lasă de dorit, mai cu seamă, prin faptul că nu găsim în ea un personaj principal, în jurul căruia să ne putem concentra atenţia. Rolul Dejanirei este lipsit de dramatism, din cauză că actele acesteia nu reflectă o voinţă fermă şi o pasiune hotărîtă. În ce priveşte pe Hercule, acesta nu apare decît spre sfîrşitul piesei, pentru a muri. La acesta, mult mai inte-

resant decît acţiunea propriu-zisă pe care o desfăşoară este zbuciumul pe care îl simţim tot timpul în suferinţele lui fizice şi morale.

d. *Filoctet.* Piesa a fost reprezentată pentru întîia oară în 409 î.e.n., cînd Sofocle depăşise vîrsta de optzeci de ani. Subiectul ei se trage dintr-o legendă cunoscută, ale cărei elemente principale apar în *Iliada* şi în *Odiseea*. Eschil şi Euripide au tratat şi ei acest subiect ; avem astfel încă o dovadă de popularitatea lui în lumea greacă.

Filoctet, un vechi tovarăş de eroism al lui Hercule, fusese de multă vreme părăsit de greci într-o insulă pustie. Ulise, însoţit de tînărul Neoptolem, pleacă în căutarea lui. În esenţa ei, piesa cuprinde un dialog între Ulise şi Filoctet, în care cel dintîi luptă să-l determine pe celălalt de a se reîntoarce în patrie. Filoctet, iritat împotriva grecilor, refuză să plece din insula în care a fost exilat. La insistenţa lui Ulise, el opune o rezistenţă pasionată.

Dintre toţi poeţii care au tratat această legendă în operele lor, Sofocle i-a dat cea mai simplă şi în acelaşi timp cea mai logică arhitectură. Grecii se află într-o situaţie gravă, din care nu-i mai poate salva decît un om faţă de care s-au purtat cu ingratitudine. Destinul a ţinut să-şi arate ironia ; călăii de ieri cad azi în genunchi în faţa victimei ; acela care a fost mai prigonit, tocmai acela este mai chemat să vină în ajutorul semenilor săi.

Cîţi sorţi de izbîndă va avea misiunea pe care şi-au luat-o Ulise şi Neoptolem pe lîngă marele exilat ? Filoctet este omul cel mai dîrz ce-a apărut vreodată pe scena greacă. Voinţa lui — făcută din ură, mînie şi resentiment — este neînduplecată. Are în minte, vii şi sezisante, toate jignirile şi amărăciunile celor zece ani de exil. Cum ar putea să uite că trebuia să rămînă ţintuit pe insulă, în vreme ce la orizont, pe întinsul mării, vedea atîtea corăbii îndreptîndu-se spre pămîntul său natal ? Aproape că-i este chiar ruşine c-au trecut atîţia ani, fără să-şi poată lua răzbunarea firească.

Conflictul astfel deschis, lăsat să se poarte numai între cei trei interlocutori, nu putea ajunge la capăt. Ca să dobîndească o ieşire, era nevoie de o intervenţie superioară a zeilor, *Deus ex machina.* Abia cînd se va înfăţişa Hercule, comunicîndu-i că e voinţa lui Zeus să meargă la Troia, să se războiască şi să ucidă pe iubitul Elenei, Filoctet se înduplecă.

Felul cum îşi ia rămas bun de la insula Lemnos, pe care şi-a petrecut exilul, are în el accente de un lirism pătrunzător :

„FILOCTET : Să mergem ! Dar, mai întîi, să salut aceste locuri pe care le părăsesc. Rămîneţi cu bine, tu, locuinţă care m-ai adăpostit, voi, nimfe ale cîmpiilor umede, tu, bărbătească frămîntare a mării, şi tu, promontoriu, unde adesea în peştera mea stropii valurilor mi-au înmuiat faţa şi unde, de atîtea ori, cînd durerea mă răscolea, muntele Hermaeos îmi întorcea ecoul gemînd al glasului meu ! Şi pe voi, fîntînă şi izvoare liciene, vă părăsesc astăzi, deşi n-aş fi crezut că aceasta ar mai fi cu putinţă ! Adio, pămînt din Lemnos, înconjurat de valuri. Trimiteţi-mă şi ajutaţi-mă să navighez cu bine spre locuri unde mă cheamă Destinul, sfaturile prietenilor şi divinitatea supremă, căci ea este aceea care a voit totul !"

Acţiunea nu are peripeţii ; singurele peripeţii sînt acelea care se desprind din zugrăvirea şi ciocnirea caracterelor. Filoctet e torturat de suferinţe morale

şi fizice ; lupta lui interioară are măreţie tragică ; gîndul la salvarea Greciei, care în cele din urmă va atîrna greu în hotărîrea sa, dă întregului proces şi o notă patetică. Trebuia darul lui Sofocle, ca dintr-un dialog simplu, fără acţiuni spectaculoase, să se realizeze totuşi momente de dramatism intens.

e. *A j a x.* Şi în această piesă, Sofocle se arată dominat de imagini din *Iliada.* Ajax, unul din eroii scumpi grecilor, se consideră umilit că armele lui Ahile au fost decernate altuia decît lui. Furios, jură să se răzbune împotriva grecilor. Minerva, ca pedeapsă pentru un asemenea mod de a judeca, îi ia dintr-o dată judecata. Îl vedem pe Ajax războindu-se cu nişte mizerabile turme de vite, pe care în orbirea sa le-a luat drept o tabără duşmană. Revenindu-şi în fire şi dîndu-şi seama de faptele sale, Ajax se simte într-atît de umilit şi de ruşinat, încît nu mai poate suporta viaţa. În clipa în care îşi pune capăt zilelor, simte totuşi că viaţa are preţ. Regretele lui pentru lumina pe care o părăseşte sînt de o poezie mişcătoare.

Ca idee filozofică, *Ajax* ne pune în faţă pedepsirea orgoliului omenesc, fie direct de către zei, fie de către legi morale pe care aceştia le personifică.

f. *E d i p r e g e.* Multe păreri autorizate văd în această dramă atît capodopera lui Sofocle cît şi capodopera întregului teatru grec. În orice caz, e greu să spunem că ar mai exista o altă dramă, capabilă s-o întreacă sau măcar s-o egaleze în patetism şi în spectaculozitate.

Subiectul dramei a fost luat din legendele mitologice care descriau nenorocirile abătute asupra Labdacizilor, urmaşii lui Labdacus, regele Tebei.

Un oracol prevestise lui Laios că va fi ucis de fiul său şi că după crimă acesta se va căsători cu propria-i mamă. Îngrozit de această prevestire, pentru a împiedica realizarea ei, Laios a hotărît să-şi piardă fiul, poruncind ca îndată după naştere să fie aruncat pe muntele Citeron. Însă servitorului însărcinat cu îndeplinirea acestei hotărîri i se face milă de copil ; pentru a-i salva viaţa, îl încredinţează unor păstori străini, cu gîndul că aceştia îl vor duce într-o ţară îndepărtată, unde i se va pierde urma. Într-adevăr, copilul este dus la curtea lui Polib, regele Corintului ; acesta îl va creşte ca pe fiul său, sub numele de Edip. Făcîndu-se mare şi consultînd o dată oracolul de la Delfi, tînărul află că-şi va omorî tatăl şi că se va căsători cu mama sa. Pentru a evita o asemenea nenorocire, pleacă de lîngă părinţii lui adoptivi, pe care îi credea însă părinţi adevăraţi, şi se îndreaptă spre Beoţia. La o răscruce de drumuri, se prinde într-o ceartă cu mai mulţi călători, omoară cîţiva dintre ei, printre care şi pe bătrînul Laios, tatăl său real. Continuîndu-şi drumul, Edip dezleagă întrebările Sfinxului şi astfel scapă cetatea Teba de teroarea sub care o ţinea de cîtăva vreme monstrul. Drept recunoştinţă pentru această faptă, Teba îi oferă tronul său. Devenit rege, Edip se căsătoreşte cu Jocasta, văduva lui Laios, deci cu mama sa. Astfel, străduinţele lui Laios şi ale lui Edip de a evita oracolul au dat greş ; prorocirile acestuia s-au împlinit pînă în litera lor.

Între timp, izbucneşte în Teba o ciumă năprasnică. Este consultat oracolul şi acesta ordonă ca omorîtorul lui Laios să fie pedepsit. Edip, însuşi, rosteşte asupra necunoscutului criminal blesteme aspre. El stăruieşte să se descopere asasinul, nebănuind că aceasta îl va precipita din culmea gloriei într-o teribilă prăpastie morală. Curînd, Edip va afla tot adevărul. Jocasta de desperare se omoară, iar el, Edip, copleşit de paricidul şi de incestul în care fără

știință alunecase, își scoate ochii pentru a nu mai vedea pe martorii crimelor sale. Lamentația nefericitului e tulburătoare.

Propriu-zis, piesa nu ne înfățișează desfășurarea tuturor acestor evenimente, ci ne zugrăvește drama sufletească a lui Edip cînd acesta află adevărul asupra propriilor lui fapte, cînd își dă seama de crimele pe care le-a făcut din fatalitate și cînd sub povara remușcării se prăbușește singur în prăpastie. Ni se dezvoltă în ea o idee populară din lumea greacă : nimeni nu poate scăpa din încleștarea în care îl ține strîns destinul. Fericirea pe care omul crede că și-o poate constitui rămîne tot ce se poate mai precar, față de hotărîrile voinței divine.

Arhitectura dramei se ridică în fața noastră, dreaptă, impunătoare, ca o colonadă. Faptele merg ascendent, într-o înlănțuire strînsă și gradată. Durerea din sufletul lui Edip crește paralel cu sentimentul nostru de teroare unit cu unul de compătimire. La sfîrșit, în loc de o groază care să ne zguduie, simțim o nemărginită milă față de soarta personajului. Nici o clipă, atenția spectatorului nu se abate de la urmărirea pasionată a dramei lui Edip. Acesta ne impune, deopotrivă, și cînd își afirmă cu mîndrie voința, și cînd izbucnește în imprecații, ca și atunci cînd asistă cu demnitate la prăbușirea lui. Celelalte personaje — Jocasta, Creon, Tiresias, servitorul lui Laios — deși situate pe un plan secundar, intră cu necesitate în dezvoltarea acțiunii și încadrează cu un rar simț al adevărului drama morală a personajului principal. Corurile, mai variate și mai pline de notă umană decît în alte drame, contribuie mult ca la frumusețea epică a piesei să se adauge și una lirică.

În fața aceluiași subiect, Eschil ar fi făcut din voința zeilor o forță implacabilă, o adevărată teroare religioasă asupra omului. Sofocle, însă, a simțit nevoia să atenueze acest înțeles. Zugrăvindu-ne pe Edip ca prea încrezător în fericirea lui, și pe Jocasta ca un caracter necugetat, poetul ne obligă să simțim că nenorocirile petrecute se datoresc și naturii umane, acea natură capabilă de înălțimi, dar și tributară multor slăbiciuni.

Legenda din care s-a inspirat această dramă numără multe variante. Dintre toate acestea, Sofocle ne prezintă pe cea mai logică, mai arhitectonică și mai dramatică. Meșteșugul său ca om de teatru i-a condus cu trăsături sigure intuiția. Totul este clădit cu armonie, gradat cu grijă, pregătit cu multă pătrundere scenică. Se simte, de pildă, încă de la primele replici că Edip este pierdut. Totuși, poetul nu-i precipită căderea ; dimpotrivă, îi lasă multă vreme frămîntarea intimă și neliniștile, îi cîștigă interesul și simpatia publicului, dozează în mod savant presimțirea și apoi apropierea deznodămîntului, creînd în jurul tuturor acestora o atmosferă și de fatalități sfîșietoare, ca și de înălțimi divine.

Tragediile nu aduceau pe scenă numai spectacole, ci și ritualuri, capabile ca prin lirismul și prin filozofia lor să stăpînească toată întinderea simțirii grecești.

De ce oare, la concursul la care a fost prezentată această dramă, Sofocle a luat pentru ea numai premiul al doilea, în vreme ce locul întîi a revenit mediocrului Filocles ? Amănuntul e și pitoresc, dar și instructiv : ni se confirmă, astfel, că uneori opinia contemporanilor și judecata posterității nu merg mînă în mînă, ci lasă între ele îndoieli și puncte ciudate de suspensiune.

g. *Edip la Colonos.* Această dramă a fost pusă în scenă cîţiva ani după moartea poetului. Subiectul ei continuă episoadele din *Edip rege*, putînd însă să alcătuiască şi o unitate distinctă de acestea. Acţiunea propriu-zisă e limitată; totuşi, e de un efect pătrunzător, mai cu seamă prin nota de religiozitate ce pluteşte cu înălţime în toată atmosfera ei.

După ce copleşit de nenorociri a părăsit Teba, Edip află adăpost la Colonos, pe pămîntul ospitalier al Aticii. În acest ţinut binecuvîntat, printre oameni capabili să respecte pe cei loviţi de nenorocire, va găsi, oare, reabilitarea capabilă să-i uşureze sufletul? Vechile lamentări asupra aparenţei înşelătoare a fericirii omeneşti fac loc acum unei pătrunderi mai atente în cauzalitatea morală a faptelor. În faţa locuitorilor din Colonos, Edip se înfăţişează ca un nefericit, căruia soarta a ţinut să-i fie contrară. Corul, care în acest moment reprezintă prejudecăţile comune, manifestă un sentiment de teamă la vederea lui. Antigona, apărîndu-şi părintele, îi aminteşte atunci că o făptură omenească nu se mai poate salva, dacă zeii au hotărît pieirea ei.

Sub tensiunea acestor puneri în cauză, Edip îşi va compune şi rosti pledoaria în faţa locuitorilor din Colonos: Creon ca acuzator, Teseu ca judecător, şi corul ca reprezentînd opinia cetăţii, adică mulţimea populară. Deşi susţinută tot timpul într-un ton de lirism intens, această pledoarie se impune în primul rînd prin caracterul ei de construcţie raţională. Paricidul său? Oracolul a anunţat lui Laios că va muri de mîna propriului său fiu, înainte ca acesta să se nască. Deci, nu prin voinţa sa, ci prin aceea a zeilor a fost împins spre crimă. Putea, oare, în prima lui întîlnire cu tatăl său să-şi dea seama de ce face? Dacă se ţine seama de faptul că tatăl este acela care a lovit cel dintîi, nu era drept ca fiul să riposteze, aflîndu-se în legitimă apărare? Creon, sau oricare altul în locul lui, n-ar fi procedat oare la fel? Tot aşa şi cu incestul! După ce a dezlegat enigma Sfinxului, nu el a vrut să ia în căsătorie pe mama sa, ci zeii au condus în această direcţie faptele. Crima făcută contra voinţei proprii nu tulbură inocenţa. Ce se mai putea oare opune unei argumentaţii atît de strînse? Creon, ca acuzator, trebuia să tacă. Moralmente, adevărul era de partea lui Edip. În concluziile sale, corifeul avea să admită că bătrînul a fost cinstit şi că durerile pe care le-a îndurat îi dau dreptul la compasiunea semenilor săi. Teseu, şi el, încheind brusc dezbaterile, va rosti sancţiunea aşteptată: din acea clipă, el va deveni protectorul bătrînului.

Astfel, drama pune în scenă reabilitarea unui vinovat fără voie, ca răsplată pentru curajul moral cu care şi-a acceptat nefericirea. Edip se reconciliază cu zeii. După ce aceştia l-au strivit sub forţa implacabilă a hotărîrilor lor, ei îi vor da posibilitatea să-şi înalţe suferinţa şi să iasă din viaţă printr-o moarte de o augustă măreţie. Murind, Edip se va transfigura, căpătînd în ochii noştri proporţii şi semnificaţii de erou.

După ce însoţit de Teseu şi de cele două fiice ale sale — Antigona şi Ismena — bătrînul părăseşte cu o ţinută de divină maiestate scena, auzim reflecţiile corului, în notă solemnă şi dureroasă:

„CORUL: Dacă îmi este îngăduit să cinstesc prin rugăciuni pe zeiţa nevăzută, şi pe tine, rege al morţii, Hades, te implor, fă aşa ca acest străin să nu

ajungă acolo, în acea cîmpie a morţilor, în ţinutul rîului Styx, printr-o soartă grea şi dureroasă! După atîtea nefericiri, care fără motiv s-au abătut asupra lui, ar fi drept ca divinitatea să-l ia din nou sub mîngîierea ei.

Erinii, voi, zeiţe ale întunericului, şi tu, Cerber, monstru de neînvins, pus din vecie să păzeşti poarta în faţa căreia atîţia morţi s-au oprit, tu, care urli necontenit din văgăunile Infernului, paznic sălbatic al Hadesului! — vă conjur, Fiice ale Pămîntului şi ale Tartarului, lăsaţi drumul liber străinului ce înaintează acum spre cîmpiile umbrelor! O, Moarte, veşnică liniştire, către tine îmi îndrept ruga!"

Frumuseţea piesei este susţinută, pe lîngă apoteoza dramatică pe care Sofocle o pregăteşte eroului său, prin nota pătrunzătoare a sentimentelor reprezentate, sentimente începînd cu naivitatea corului, ce se teme de venirea în cetate a unui personaj damnat ca Edip, continuînd în pietatea filială a Antigonei şi culminînd cu maiestatea în suferinţă a bătrînului.

h. *Drame satirice.* În general, dramele satirice ale lui Sofocle s-au pierdut. Ni s-au mai păstrat fragmente doar dintr-una singură: *Copoii.* Subiectul ei, care de fapt e simplu de tot, ne povesteşte cum copilul Hermes — fiul născut din dragostea lui Zeus cu Maia — a furat boii lui Apollon şi a fabricat prima liră. Chiar aşa trunchiat, redus la aproximativ o jumătate din întinderea lui iniţială, acest text rămîne totuşi interesant, atît pentru valoarea lui în sine, cît şi pentru faptul că ne dă indicii sigure asupra laturii satirice din creaţia lui Sofocle. Se cunosc, după diferite mărturii, douăsprezece titluri de drame satirice atribuite lui Sofocle. Atît numărul lor, cît şi fantezia amuzantă şi fin maliţioasă pe care o găsim în fragmentul amintit mai sus, ne obligă să credem că geniul lui Sofocle a fost fecund şi în această direcţie, cu toată tendinţa lui de a se lipsi de corul de satiri, acesta fiind înlocuit cu coruri formate din personaje omeneşti.

3. Inovaţiile lui Sofocle în teatru

La inovaţiile lui Sofocle în legătură cu alegerea materialului se adaugă şi altele, privind conducerea acţiunii, construcţia în sine a pieselor şi punerea lor în scenă.

Tetralogiile lui Sofocle prezintă remanieri însemnate faţă de acelea ale lui Eschil. Păstrează încă tradiţia de a prezenta la concursuri un număr de patru piese, dar nu mai urmează regula ca acestea să fie legate între ele. Nici în dramele ce ni s-au păstrat, şi se crede că nici în acelea care s-au pierdut, nu mai găsim o situaţie de înlănţuire a subiectelor, ca în *Orestia.* Fiecare din piesele lui Sofocle îşi are existenţa sa independentă; chiar dacă la concursuri au fost premiate grupurile, nu e mai puţin adevărat că judecata s-a pronunţat şi asupra pieselor în parte. Sofocle a fost condus înspre această reformă de către conţinutul dramelor sale, conţinut aplecat — după cum am putut să ne dăm seama din rezumările de pînă aici — mai mult asupra predestinărilor divine.

Numericeşte, Sofocle a sporit corul de la douăsprezece la cincisprezece persoane; totodată, a limitat ca întindere părţile şi le-a atenuat nota lor de

comentariu, apropiindu-le în schimb şi chiar introducîndu-le în mersul acţiunii. Deopotrivă, Sofocle s-a slujit de cor, pentru a sugera spectatorilor sentimentele pe care le avea în vedere în legătură cu personajele sale. Cu alte cuvinte, intervenţiile corului au intrat în mişcarea dialogată a dramei, împrumutînd acesteia o strălucire nouă. Punerea dialogului într-o lumină din ce în ce mai accentuată poate fi considerată ca o trăsătură specifică a dramelor lui Sofocle ; ea ţine de nota umanizantă a conţinutului lor.

Numărul actorilor era ridicat la trei. Această sporire reieşea din nevoia de a se scoate mai în evidenţă caracterele, cu trăsăturile lor diferite. Faptul era de natură să producă efecte scenice, să creeze în scenă situaţii patetice şi să imprime acţiunii un elan mai pronunţat, mai comunicativ. Prin introducerea celui de-al treilea actor, o dată cu înmulţirea rolurilor, se lăsa personajelor mai multă libertate. Autorul căpăta astfel posibilitatea să pună în scenă mai multe contraste şi să creeze un peisaj uman mai viu.

Împins de aceeaşi nevoie de a apropia tragedia de linia adevărată a vieţii omeneşti, Sofocle şi-a îmbrăcat personajele în costume reale, a acordat o mai mare atenţie decorului pictat, s-a preocupat de pregătirea actorilor şi a înţeles ca în compunerea rolurilor să se ţină seama şi de puterile de interpretare ale acestora.

4. Acţiune, personaje, fondul filozofic

Opera lui Sofocle, privită în comparaţie cu aceea a lui Eschil, prezintă aspecte şi înţelesuri noi.

Eschil lega acţiunea din dramele lui de voinţa unor forţe supranaturale. Sofocle, ca poet tragic, este mai uman. Nu îndepărtează elementul divin ; înţelege însă să-i limiteze puterea de intervenţie în desfăşurarea faptelor omeneşti. Şi la el, dramele păstrează un fond religios, o maiestate divină ; dar în ce priveşte situarea pe primul plan, ca şi conducerea evenimentelor, acestea sînt trecute pe seama naturii morale a omului. Acesta, devenind mai conştient, mai reflexiv, este în măsură să-şi explice din ce sentiment intim răsar faptele sale. Voinţa divină nu mai are caracter exclusivist, nu se mai impune ca o fatalitate exterioară ; în rînd cu ea, şi adesea deasupra acesteia, au cuvînt ideile şi pasiunile omeneşti. La Eschil, omul era strivit de către puteri mai mari decît el ; la Sofocle, lupta dintre om şi destinul său se poartă în condiţii mai egale. Voinţa umană, aşa cum aceasta se poate manifesta într-un cuget sănătos, funcţionează în concepţia poetului nostru ca un adevărat resort tragic. Ea dispune, în alcătuirea şi în forţa ei intimă, atît de ceea ce poate înălţa pe om, cît şi de ceea ce îl poate prăbuşi. Zeii n-au dispărut. Nici nu poate fi vorba de aşa ceva ! Ei nu se mai află, însă, pe acelaşi plan. Deşi stăpîni pe soarta lucrurilor, acţiunea lor vine mai de departe, cu atenuări ce fac ca determinarea divină să se confunde oarecum cu una umană. Nu este vorba numai de o voinţă idealizată, ca aceea ce poate face din Prometeu şi din Eteocle apariţii eroice, ci şi de o voinţă mai naturală, intrînd în posibilităţile obişnuite ale oamenilor, avînd în ea înseşi principiile care îi pot înălţa pe aceştia ca şi acelea care i-ar putea pierde.

Sofocle e consecvent în a realiza această trăsătură, de-a lungul întregii lui opere. Fondul tragediilor sale, ca şi coarda ce le întreţine unitatea intimă

se sprijină pe anume decizii limpezi şi hotărîte, în care personajele rămîn cantonate în tot cursul acţiunii. Să ne gîndim, de pildă, la oricare din protagoniştii lui Sofocle : Antigona, Edip, Electra, Ajax, Filoctet ş.a. În Ajax, imaginea definitivă a spectatorilor se opreşte nu asupra actelor de nebunie trimise personajului de către zei, ci asupra morţii voluntare pe care şi-a dat-o acesta. Electra, în acţiunea ei, urmăreşte un proces de conştiinţă ; de fapt, oracolul, cu fatalitatea lui divină, n-o privea pe ea, ci pe Oreste. Drama Antigonei a fost construită de poet, nu numai cu fondul sentimentelor lui religioase, ci mai ales cu fondul ideilor sale morale, bazate tot timpul pe dezbaterile şi iniţiativele conştiinţei libere. Dacă am face abstracţie de actul de voinţă pe care ni-l înfăţişează încă de la prima lor intrare în scenă, acţiunea şi-ar pierde nervul său principal şi toate celelalte desfăşurări şi-ar pierde convergenţa lor naturală. Acţiunea dramelor începe o dată cu afirmarea acestor acte de voinţă şi se sfîrşeşte o dată cu încetarea lor.

Ca factură generală, piesele lui Sofocle au o simplitate ce se apropie mult de aceea a pieselor lui Eschil. Ele cultivă evenimentul, însă nu pentru el însuşi, ci pentru puterea lui de a pune în lumină caracterele personajelor. Prea multe evenimente, cu tumultul şi încărcătura lor de fapte sau de episoade, pe lîngă c-ar distrage atenţia spectatorului de la urmărirea liniei de gîndire, ar micşora şi concentrarea sentimentelor puse în mişcare. De aceea, în ce priveşte evenimentele, Sofocle face în dramele sale o distribuire economicoasă ; acţiunea sa dramatică e în aşa fel concepută, încît evenimentele să aibă un rol de subordonare, nu unul de comandă.

Catastrofa finală nu constituie o noutate. Ea începe să se configureze încă de la întîile replici, pentru ca apoi să crească încetul cu încetul, să capteze treptat atenţia spectatorilor, să creeze o tensiune de aşteptări superioare şi să prezinte deznodămîntul, nu ca pe un fapt impus dinafară, prin mijloace fortuite, ci ca pe o soluţie reieşită dinăuntru, prin logica naturală a sentimentelor intrate în acţiune. Peripeţiile morale ocupă un loc mai important decît cele fizice. Drama *Edip rege*, privită în raport cu celelalte drame sofocliene, e mai bogată în evenimente şi în situaţii neaşteptate. Totuşi, conţinutul moral continuă şi aici să predomine ; cu cît Edip descoperă faptele unul după altul, cu cît afundarea lui în nenorocire creşte, cu atîta nevoia lui de a merge cu descoperirea adevărului pînă la capăt devine mai mare.

La Eschil, dramatismul avea o notă sacră ; motivele care trebuiau să determine pe eroii săi la acţiune rămîneau tot timpul învăluite într-o notă de mister şi de fatalitate. La Sofocle, dramatismul se susţine prin conflicte, prin dezbateri intime, prin opoziţii ce merg în mod gradat pînă la contradicţii pasionale. Eroul acestuia nu alunecă în prăpastie dintr-o dată, sub semnul orb al fatalităţii ; el e înconjurat de presimţiri, de avertismente, de rugăminţi, de ameninţări, de sfaturi binevoitoare, de oracole, de reflecţiuni personale, toate acestea alcătuind un climat moral complex, în care simţim cum voinţa conştiinţei responsabile încearcă să prevină, să atenueze sau eventual să doboare edictele implacabile ale fatalităţii.

În multe din dramele sale — *Ajax, Antigona, Edip rege, Edip la Colonos* ş. a. — Sofocle prelungeşte acţiunea scenică şi după producerea catastrofei finale. S-au dat faptului două explicaţii. Una, *istorică :* reflecţiile diferitelor personaje sau cîntecele corurilor cuprinse în aceste prelungiri ar fi avut de

scop să continue tradiţia lamentaţiilor legată de începuturile tragediei ; şi alta, *psihologică :* Sofocle, cu simţul său uman, ţinea ca drama să nu se termine într-o notă dură şi abstractă, prin sancţionarea brutală sau absolvirea salutară a eroului, ci într-o atmosferă de reculegere, de liniştire a furtunilor, de reîmpăcare cu soarta, de măsurare mai reculeasă a faptelor şi a concesiilor pe care ni le cere viaţa.

Nota de grandoare, în piesele lui Sofocle, e mai mică. Nu mai întîlnim acea măreţie sacră pe care voinţa implacabilă a Moïrei o punea pe fruntea eroilor lui Eschil. În schimb, personajele poetului nostru capătă mai multă mişcare şi interesul psihologic devine mai viu, mai apropiat de realitate. Terenul pierdut de către acţiunea divină e compensat prin libertatea morală pe care o cîştigă oamenii.

Din moment ce Sofocle dă făpturii omeneşti o mai largă putere de determinare, era firesc şi necesar ca dramele sale să aducă o punere în cauză mai marcată a personajelor. Acestea sînt mai aproape de noi ; au o psihologie mai omenească ; stabilesc tot timpul puncte de contact cu felul nostru de a simţi lumea.

Reacţiunile personajelor lui Sofocle sînt dominate de sensibilitatea lor. Chiar cînd aceste reacţiuni par comandate de o idee superioară, abstractă, ca de pildă : *răzbunarea, datoria morală* sau *datoria cetăţenească,* ele păstrează un fond ineluctabil de sensibilitate, care de fapt le şi caracterizează. Antigona are de îndeplinit o obligaţie sacră, cu rădăcini adînci în misticismul poporului; însă, chiar şi în momentele de rezistenţă dură şi inflexibilă, ea continuă să-şi păstreze o dulceaţă feminină şi să pună pe faptele sale pecetea de iubire a fondului său uman. Edip, o natură energică şi încrezătoare în forţele sale, nu va avea linişte, pînă nu va găsi pe vinovatul de a cărui pedepsire se leagă salvarea cetăţii ; în tenacitatea de care dă dovadă în această urmărire, putem citi, pe lîngă voinţa de justiţie sau de autoritate a omului de stat, şi explozia unei naturi arzînde, stăpînită cu putere de neliniştea căutării.

Eschil, şi el, ştiuse să exprime linia severă a voinţei ; Sofocle însă îl completează, prin aceea că la ideea abstractă a acesteia ştie să adauge şi manifestările ei vii, cu acele înaintări şi reveniri ce-i realizează interior mişcarea. Personajele acestuia nu-şi schimbă convingerile şi nu abdică de la o seamă de principii scumpe, principii de care le simţim legate încă de la prima lor apariţie în scenă ; totuşi, nu e mai puţin adevărat că această constanţă nu este o constanţă demonstrativă, de teatru, ci are în sînul ei fluctuaţiile inerente ale realităţii şi ale omenescului. Antigona înţelege să-şi ducă la capăt datoria, eventual cu jertfa vieţii ; acesta, însă, nu e un motiv ca uneori în intimitatea ei tăcută să nu se gîndească cu melancolie la visurile ei de fată tînără, acum în spulberare. Electra este neînduplecată în voinţa ei de răzbunare ; totuşi, cînd îl regăseşte pe Oreste, izbucneşte cu lacrimi în cea mai duioasă scenă de iubire fraternă. Cu alte cuvinte, natura e lăsată să-şi urmeze legile şi reacţiunile ei. Poetul nostru nu se dă în lături de a zugrăvi orice pornire a inimii, fie şi contradictorie, dacă simte în ea o pulsaţie reală de omenesc.

Sofocle izbuteşte să înfăţişeze suferinţa umană cu un patetism nou, neîntîlnit încă în teatrul tragic de pînă atunci. Prometeu, eroul din drama lui Eschil, îşi exprimă suferinţa prin anumite strigăte şi lamentaţii, capabile să ne comunice tortura morală a personajului, nu însă şi durerea lui fizică. La

Filoctet, Hercule sau Edip, toţi eroi ai lui Sofocle, simţim însă şi suferinţa lor corporală. Strigătul inimii şi cel al cărnii izbucnesc în acelaşi timp, întregindu-se unul pe celălalt. Pentru ca suferinţa să fie elocventă, e necesar ca sentimentul din ea să înnobileze fondul obscur de senzaţii al naturii noastre umane. Sofocle denotă o rară pătrundere psihologică, unită cu o tot atît de pronunţată măiestrie artistică, în a înfăţişa durerea, acea durere care şi în momentele ei atroce ştie să rămînă plină de demnitate şi de gîndire. Fie şi în toiul celor mai copleşitoare suferinţe, eroii săi îşi păstrează claritatea şi energia spiritului. Faptul se petrece cu naturaleţe, cu simplitate, fără enunţări sau demonstraţii emfatice de principiu. Poetul nu ţine să împrumute personajelor sale vreo abilitate sau alta ; ce vrea e ca fapta lor să fie umană şi sinceră. Aceste personaje n-au nevoie să se piardă în pledoarii, pentru că simt şi trăiesc ceea ce fac. Antigona nu dă explicaţii asupra motivelor care au determinat-o să înfrunte porunca lui Creon. Ea nu susţine o teză, ci îndeplineşte cu iubirea ei de soră un act firesc, un act de evidenţă morală.

Ca pictor al sentimentelor omeneşti şi ca reprezentant al unei arte dramatice legate de omenesc şi de viaţă, Sofocle trece asupra personajelor feminine principalele mişcări ale acţiunii. Din nou, ca să înţelegem faptul, trebuie să ne referim comparativ la Eschil. În tragediile acestuia găseam eroine, nu şi femei. Arta acestor tragedii, de factură încă ditirambică, preocupată mai mult de zugrăvirea puternică a maiestăţii decît de liniile unduioase ale vieţii, nu putea să dea curs aspectelor delicate şi contradicţiilor din sufletul feminin. Sofocle, în schimb, se arată stăpînit de nevoia de a acorda eroinelor sale feminitatea lor firească. Personajele lui feminine au mai mult adevăr psihologic ; sînt mai aproape de ceea ce în viaţă le alcătuieşte fondul lor afectiv şi pasional. Antigona înconjoară pe tatăl ei, nefericitul Edip, de un devotament cald şi stăruitor. Electra pune în nevoia ei de răzbunare o ură de neînvins, dar totodată găsim în energia cu care îşi susţine acţiunea şi pătrunzătoare dovezi de dragoste. Atît Antigona cît şi Electra se arată neînduplecate în aducerea la îndeplinire a hotărîrilor lor ; nici o clipă, însă, ele nu devin virile. Clitemnestra nu şovăie în a-şi duce crima pînă la capăt ; cu toate acestea, există în atitudinile ei îndoieli şi dezlănţuiri pasionale, care dovedesc că în natura sa feminină se petrec lupte grele. Dejanira, eroina din *Trahinienele*, e încercată de un sentiment caracteristic de gelozie. Bineînţeles, nu se poate spune că Sofocle ar fi dus analiza sufletului feminin pînă departe, ca de pildă în tragediile lui Racine. Oricum, Sofocle se află încă pe poziţiile clasice ale tragediei antice şi ne dăm seama că atît concepţia ideală cît şi regulile severe ale acesteia nu i-ar fi îngăduit să aducă în scenă o prea mare mobilitate de impresiuni. Analizele sale psihologice asupra sufletului feminin se reduc la simple schiţări. Totuşi, ce trebuie să subliniem e că rolurile sale feminine sînt vii, că poetul nostru este în această privinţă un deschizător de drumuri şi că prin constituirea unor asemenea roluri teatrul cucerea încă un pas de seamă în a aduce pe scenă omenescul şi viaţa.

Întreaga creaţie dramatică a lui Sofocle se aşază pe un fond de gîndire filozofică şi morală. Sofocle are aceleaşi idei asupra destinului ca şi Eschil ; însă, spre deosebire de acesta, el crede şi într-o ordine morală a lumii. Există o justiţie imanentă, care pedepseşte pe cei răi şi răsplăteşte pe cei buni. E greşit să vedem, în nenorocirea ce se poate întîmpla oamenilor, doar o fatalitate din-

afară ; deopotrivă, nenorocirea este şi consecinţa unor acte pe care le înfăptuim de bunăvoie, ca fiinţe libere şi înzestrate cu conştiinţă. Oricît ar fi de crudă o nenorocire, nu avem voie ca sub apăsarea ei să desperăm. Oricînd, o conştiinţă puternică şi leală se poate salva ; chiar şi în cea mai întunecată mizerie morală, omul are posibilitatea ca prin umilinţă şi reculegere să se reabiliteze.

Stilul în care sînt scrise aceste drame este la înălţimea conţinutului şi dă o ultimă confirmare a puterilor de artist ale autorului nostru. Sofocle uneşte cu măiestrie, într-o întrepătrundere fină şi organică, domeniul prozei cu acela al poeziei. Nu mai găsim, ca la precursorii săi, verbul avîntat şi impetuos al ditirambului. Sofocle se străduieşte să ajungă la o vorbire mai naturală, fără ca prin aceasta să înceteze de a fi poet liric şi de a păstra cu o vie pietate stilul grav şi strălucitor al măreţiei tragice.

Părţile cîntate alcătuiesc în compoziţia dramatică a poetului nostru un capitol de seamă. Deşi mai puţin dezvoltate decît la Eschil, sînt însă egale ca forţă poetică. Antichitatea le-a preţuit mult. Dion Chrysostom, celebrul retor şi filozof grec din secolul I e.n., într-unul din discursurile sale, le-a caracterizat după cum urmează : „Dacă părţile cîntate ale lui Sofocle nu ne prezintă ca acelea ale lui Euripide o bogăţie de cugetări practice, un îndemn statornic la virtute, în schimb ele au o suavitate încîntătoare, ce se aliază cu măreţia". Ele unesc graţia cu nobleţea ; perpetuează demnitatea ditirambică pe care i-a transmis-o Eschil, nu însă cu asprimea ei tradiţională, ci într-o atenuare plină de graţie, purtînd pe ea pecetea unei arte mai umane, de perfectă factură atică.

În general, lirismul lui Sofocle e realizat cu mijloace simple şi naturale. Corurile sale ţin strînsă legătură cu acţiunea. Ele nu sînt folosite de poet pentru a-şi exprima opiniile lui personale, ci li se lasă libertatea de a interpreta gîndiri şi sentimente populare, cu maiestatea şi profunzimea lor caracteristică. Găsim şi aici idei asupra destinului uman, asupra faptelor ce pot face măreţia vieţii sau asupra legilor ce guvernează lumea morală. Însă acestea nu mai sînt expuse ca la Eschil cu notă de grandoare teologică, ci într-o formă mai simplă şi mai apropiată, lăsîndu-ne impresia şi înţelesul unor fapte de filozofie populară.

Faptele astfel înfăţişate ţin, pe lîngă intuiţia lui spontană de artist, şi de o muncă îndelungată, muncă prin care poetul s-a preocupat să distingă între vorbirea lirică şi vorbirea dialogată. Această străduinţă a dat roade. În lumina ei putem înţelege pe de o parte de ce atenienii i-au acordat între cei trei mari tragici principala lor predilecţie şi, pe de altă parte, de ce unele din corurile sale, compuse într-o notă de dulceaţă şi de lirism inefabil, s-au putut detaşa de cadrul lor dramatic, pentru a rămîne în circulaţie poetică drept ode separate, piese de aceeaşi valoare literară ca şi capodoperele lui Pindar şi ale lui Simonide.

5. Încheiere

Opera lui Sofocle face parte din cele mai de seamă creaţii universale. Deşi nu ni s-a putut păstra în întregime, ea izbuteşte totuşi să ne dezvăluie o lume întreagă de adevăruri morale, istorice şi artistice. Privită în totalitatea ei, această operă rezumă şi exprimă principalele trăsături ale geniului grec : putere, graţie, armonie, măsură, echilibru, înălţime, gîndire. Putem recunoaşte

în ea o îmbinare fericită, cu echilibru şi proporţii armonioase, de elemente capabile să producă în sufletul spectatorului atît încordare, cît şi plăcere emotivă. Sofocle, spre deosebire de Eschil, nu izbuteşte în măsură egală să cutremure mulţimile ; în schimb, ştie să le emoţioneze mai adînc. Crede în bunătatea şi în armonia lumii ; pînă la sfîrşit, răii vor fi pedepsiţi, iar cei buni răsplătiţi. Sinceritatea şi adevărul, iată forţe capabile să triumfe asupra oricăror mînii şi oricăror blesteme, fie ele ale zeilor cei mai înverşunaţi şi mai puternici ! Dramele lui Sofocle au şi măreţie arhitectonică, şi mişcare psihologică. Concepţia lor aparţine unui gînditor ; în ce priveşte realizarea, aceasta a fost făcută cu mijloacele de artă ale unui mare poet. O măsură plină de înţeles şi demnitate, o simplitate impunătoare, o concizie lapidară a stilului, o lumină limpede şi pătrunzătoare de adevăr, de frumuseţe şi de umanitate — iată, în linii generale, ceea ce face ca această creaţie sofocliană să poarte peste veacuri şi milenii un impunător mesaj de frumuseţe şi de înălţime.

EURIPIDE

1. Viața

Cel de al treilea mare reprezentant al tragediei clasice grecești, Euripide, este aproape contemporan cu Eschil și Sofocle. Diferența de cîțiva ani ce-l desparte de aceștia, fie în ce privește data nașterii, fie aceea a morții, nu contează. După cum vom vedea în dezvoltările ce urmează, era și greu să se recunoască un contemporan al lui Sofocle într-un om care înțelegea să pună în discuție legitimitatea sclaviei, să nege privilegiile de naștere, să conteste superioritatea grecilor față de celelalte popoare și să ceară revizuirea vechilor raporturi dintre individ și stat. Cînd le comparăm opera și mai cu seamă concepția dramatică, rămînem cu impresia că ei se află la distanță de generații întregi unul de altul. De altminteri, secolul al V-lea î.e.n., în care au trăit toți aceștia, se caracterizează, printre altele, și prin marea rapiditate cu care ideile au evoluat în cuprinsul lui.

În viața lui Euripide nu mai întîlnim o formație aristocratică de vechi atenian, ca la Eschil și Sofocle. Atît prin nașterea cît și prin dezvoltarea sa, Euripide va fi oarecum mai departe de tradiție decît ceilalți ; în cugetul său, acesta nu se simte stăpînit de vreo servitute sau alta a trecutului. Nu ia parte la treburi publice. Privește cu indiferență la felul cum contemporanii săi socotesc drept o datorie națională ca fiecare să dețină rînd pe rînd posturi de răspundere în conducerea cetății. Va ține ca toată viața lui să rămînă poet, atît și nimic mai mult. Ia parte la manifestările epocii sale doar prin mijlocirea artei. Tribuna care îl interesează mai mult decît orice, singura în care îi place să apară, este teatrul.

Euripide a văzut lumina zilei în insula Salamina, anul 480 î.e.n. Asupra părinților, datele ce ni s-au transmis sînt contradictorii. Se afirmă că tatăl, Mnesarchides, ar fi fost cîrciumar sau revînzător de comestibile, și că mama sa, Clito, ar fi început și ea ca vînzătoare de legume. Se pare, însă, că tatăl a ajuns cu timpul la o bună stare materială, ceea ce i-a îngăduit să dea fiului său o instrucțiune aleasă.

În viața sa domestică, Euripide a fost nefericit. Din cele două căsnicii pe care le-a contractat, nici una nu i-a adus mulțumire. Euripide n-a avut fericirea de a avea lîngă el un suflet feminin care să-l înțeleagă. Faptul a contribuit mult ca poetul să-și constituie despre femei o părere negativă. „Din

toate relele, cel mai teribil este femeia." „Femeile — spune mai departe poetul — sînt mai periculoase şi mai de temut decît viperele, mai greu de combătut decît focul ; sînt ciudate, cochete, ascunse, indiscrete, gălăgioase, guri rele." Se arată neînduplecat, nu numai faţă de viciile pe care le atribuie femeii, dar şi faţă de însuşirile pe care i le recunoaşte. Găsim la el reflecţii ca acestea : „întotdeauna femeile au pricinuit nefericire în destinele omeneşti" ; „cel mai bun lucru e să nu ai sub acoperişul tău decît o femeie proastă şi simplă" ; „ah ! — spune Iason — dacă s-ar putea ca oamenii să aibă copii fără să fie nevoie de femei, ei ar fi la adăpost de toate relele existenţei" etc. E uşor de înţeles de ce toate aceste opinii i-au adus lui Euripide reputaţia de *misoginul,* adică duşmanul femeilor.

Se poate ca aceste fapte să fi contribuit şi ele la gustul lui Euripide pentru singurătate şi refugiu în tăcere. Se complace în idei triste, într-o stare sufletească de amărăciune. Contemporanii săi aproape că se şi întreabă dacă omul ştie să zîmbească sau dacă a zîmbit vreodată. Ca poet, simte nevoia să cînte durerea, să redea voluptatea lacrimilor, să compătimească cu cei în suferinţă. Sensibilitatea lui e deosebit de inventivă cînd se face ecoul celor ce suferă, copleşiţi de teamă şi de durere. Se spune că şi figura sa semăna mai mult cu a unui filozof decît cu a unui poet. Ce-o domina era o notă de gravitate tristă, făcută din simţire adîncă şi îngîndurare abătută.

Se cunosc puţine lucruri cu privire la relaţiile lui de societate. Nu era văzut, ca Sofocle, înconjurat de prieteni, sau luînd parte la treburile şi evenimentele cetăţii. Euripide preferă retragerea în bibliotecă, studiul, afundarea în lectură şi meditaţie. Ziua şi noaptea, neîntrerupt, trăieşte în mijlocul cărţilor şi al gîndurilor sale. Se spune c-ar fi fost posesorul unei biblioteci vaste.

Ne aflăm într-o epocă în care la Atena începea să se petreacă o revoluţie intelectuală. Credinţele vechi, ca şi o seamă de orientări mai noi ale minţii, nu se mărginesc să-şi stea faţă-n faţă, ci intră deschis în luptă. Este vădit că păgînismul începuse să alunece pe o pantă de decădere morală. Oamenii superiori nu se mai pot declara împăcaţi cu fabula şi cu soluţiile legendelor mitologice ; din ce în ce mai mult, ei simt nevoia să-şi explice lumea printr-o doctrină mai aproape de adevăr şi realitate, de raţiune şi bun-simţ. Euripide se găseşte printre aceştia. În oarecare măsură, devine şi discipolul sofiştilor şi filozofilor Anaxagoras, Zenon din Eleea, Protagoras ş. a. Anaxagoras, deosebind spiritul de materie, făcea din inteligenţă principiul universal al ordinii şi al mişcării. Zenon, unul din descoperitorii dialecticii, arăta însemnătatea contradicţiei : orice realitate poate fi, în acelaşi timp, una şi multiplă, fixă şi mişcătoare. Protagoras stabilea, ca laitmotiv al filozofiei sale, că „omul este măsura tuturor lucrurilor". Referindu-se la zei, filozoful declara că nu poate să precizeze dacă aceştia există sau nu, din două motive : întîi pentru că această chestiune e ceţoasă în sine şi, în al doilea rînd, pentru că viaţa noastră e prea scurtă în raport cu răgazul de care am avea nevoie ca să putem pătrunde această întrebare mai în adîncime. De altminteri atitudinea revoluţionară a sofiştilor în materie religioasă e notorie. Ei nu cred în providenţă şi nici în infailibilitatea zeilor. Diversitatea religiilor nu constituie pentru aceştia o dovadă de putere, ci una de slăbiciune şi de relativitate.

Nu se poate spune că Euripide a fost discipolul constant al vreunuia din aceştia. Deopotrivă, n-am putea spune că sofiştii, cu arta lor de a diserta asu-

pra tuturor lucrurilor şi de a crea aparenţe de adevăr pentru orice teză, l-ar fi cîştigat într-un fel sau altul. Ideile şi scrierile acestora îl interesează, îi satisfac neîncetata lui curiozitate intelectuală, îi mulţumesc pentru moment anume căutări ale minţii, dar nici una din ele nu ajunge să se transforme, în conştiinţa sa, într-o adeziune trainică. Chiar şi de Socrate, despre care se afirmă c-ar fi fost prietenul său, Euripide încă se desparte : filozoful tindea să instituie prin îndoială un adevărat dogmatism, pe cînd poetul nostru se arăta refractar faţă de tot ce era spirit de sistem sau spirit de metodă fixă. În măsură egală, Euripide a citit scrierile lui Democrit şi ale lui Heraclit, primul ca întemeietor al materialismului antic, celălalt ca principalul reprezentant al unei filozofii a devenirii.

Totuşi, trăind în acest climat de idei, Euripide se va resimţi de mişcarea şi de semnificaţiile lui înnoitoare. Sub o asemenea influenţă, va învăţa să practice faţă de natură şi faţă de oameni un spirit mai liber, mai independent. Continuă să respecte tradiţiile şi legendele mitologice, fără însă a avea faţă de ele acea pietate şi acel respect sacrosanct, despre care ne amintim că alcătuiau puncte constitutive la predecesorii săi, Eschil şi Sofocle.

Unele mărturii — în bună parte neconfirmate — pretind că Euripide ar fi venit în poezie şi în teatru relativ tîrziu, după ce mai întîi se pregătise pentru a deveni pictor şi chiar atlet. S-a prezentat întîia oară la concursurile dramatice abia în anul 455 î.e.n., deci la vîrsta de douăzeci şi cinci de ani. Debutul nu i-a fost chiar un triumf ; cel puţin aşa reiese din faptul că n-a obţinut deocamdată decît premiul III. Totuşi, din acest moment îşi va consacra întreaga sa activitate teatrului. La început publicul atenian nu-i este prea încurajator. Prima încoronare îi va veni tîrziu, la vîrsta de patruzeci de ani. De altminteri, de-a lungul întregii sale cariere va obţine în total doar cinci victorii.

În viaţă, Euripide are mulţi duşmani. Împotriva lui, contemporanii desfăşoară numeroase atacuri şi insinuări. Firea sa independentă, opiniile politice, rezervele faţă de zei, atitudinea de emancipare faţă de regulile tradiţionale ale tragediei, toate acestea îi atrag inimiciţii. Poeţii comici îl atacă neîncetat. Amărît de ieşirile lor nedrepte, Euripide simte că tot ce are mai bun de făcut este să se expatrieze. S-a refugiat întîi la Magnezia, apoi la curtea regelui Archelaos al Macedoniei, unde a fost primit cu onoruri magnifice.

Moare în anul 406 î.e.n., în vîrstă de şaptezeci şi cinci de ani, după unele mărturii contemporane în urma unui accident. A fost înmormîntat în Macedonia, pe valea Aretusei. Atenienii, lipsiţi de rămăşiţele lui pămînteşti, i-au ridicat un cenotaf, purtînd pe el o inscripţie, despre care se crede că a fost compusă ori de către istoricul Tucidide, ori de către poetul Timoteu. Inscripţia amintea că osemintele lui Euripide se odihnesc în Macedonia, dar că gloria lui aparţine întregii Grecii.

Moartea poetului a produs consternare printre atenieni, cu atît mai mult cu cît aceştia aveau mustrări de conştiinţă pentru felul ingrat cum se purtaseră cu el în viaţă. Bătrînul Sofocle, care îi va supravieţui cîteva luni, a luat doliu. A cerut şi actorilor ca în semn de doliu să apară la reprezentaţie fără cunună. Legenda spune că însuşi Zeus a ţinut să-şi manifeste prezenţa trăsnindu-i mormîntul, aceasta fiind din partea zeităţii semnul celei mai înalte onorări. Se mai spune, de asemenea, că Dionisos, tiranul Siracuzei, ar fi cumpărat

cu preţ fabulos lira, tablele şi stiletul poetului, relicve pe care apoi le-a destinat cu mare cinste unui templu al muzelor.

După moartea lui, gloria lui Euripide a devenit nemărginită. La corul de elogii ce i s-au adus s-au raliat chiar şi aceia care nu cu mult înainte îl atacaseră violent. Nu numai Atena, ci întreaga lume greacă i-a cinstit memoria, socotindu-l poetul ei favorit. La serbările închinate lui Bacchus, multă vreme de acum înainte, tragediile lui Euripide vor fi cele mai cerute. Oratoria şi filozofia din diferite şcoli îşi vor alege citatele, cu preferinţă, din operele lui. Pictorii de vase se vor inspira din textele lui. Popularitatea lui Euripide va fi aproape fără precedent în viaţa grecilor. Autorii latini de teatru, şi ei, vor traduce sau imita mai cu seamă pe Euripide.

2. Opera

Dintre cei trei mari tragici greci, Euripide este acela în a cărui operă timpul a făcut cele mai puţine ravagii. Din nouăzeci şi două de piese ce-i sînt atribuite, ni s-au păstrat optsprezece tragedii, o dramă satirică şi numeroase fragmente din celelalte opere.

Poetul îşi ia subiectele cu predilecţie din istoria fabuloasă a Atenei. Păstrează şi teme din ciclurile epice ale vechilor epopei, fără însă a face din acestea o materie preferată. În tratarea lor, practică o libertate aproape totală. După cum îi cere interesul dramatic urmărit, le adaugă şi alte feluri de fapte : legende locale, istorioare, întîmplări de însemnătate secundară, naraţiuni fără fonduri de tradiţie în ele etc. Nu întîlnim nici un spirit de sistem ; trilogiile, şi ele, rareori dacă urmăresc vreo unitate. Ceea ce conduce mai cu seamă alegerea lui Euripide e puterea patetică a situaţiilor. Are preferinţă pentru subiectele ce pot aduce pe scenă pasiuni mari şi violente. Nu se preocupă ca în personajele şi situaţiile sale să pună linie legendară sau adevăr istoric ; totul e ca aceste personaje şi situaţii să comporte pe scenă lacrimi, suferinţe, tulburări profunde. Nu mai poate fi vorba, aici, de acea ordonanţă simplă şi impunătoare pe care am întîlnit-o în operele lui Eschil, şi nici de acea armonie severă pe care Sofocle ştia s-o concentreze în scenele sale de eroism moral. Euripide, în schimb, vine cu o varietate de aspecte atît de puţin obişnuite, încît pentru moment ea ne lasă impresia că linia clasică a tragediei a fost grav zdruncinată. Găsim : aventuri, omoruri, incesturi, dezlănţuiri pasionale, catastrofe ce se înlănţuiesc chemîndu-se una pe alta, situaţii neaşteptate, crime şi mizerii, fapte ce pot să ne uimească ; cu alte cuvinte, ne aflăm într-o lume nouă, o lume necunoscută în tradiţia tragică de pînă atunci.

Nu avem o cronologie exactă a operelor lui Euripide ; mai bine zis, n-o avem decît în parte. De aceea, în înşirarea de mai jos se va folosi mai mult o ordine logică a subiectelor decît una a apariţiei în timp.

a. *Hecuba.* Se crede că piesa a fost jucată în anul 424 î.e.n. E socotită drept una din cele mai frumoase opere ale lui Euripide. Subiectul ei s-a inspirat din ciclul epic al Troiei.

Hecuba, văduva regelui Priam al Troiei, e luată în captivitate de către grecii învingători. În drumul lor spre patrie, aceştia se opresc în Tracia, la Chersones, unde cu cîtva timp înainte Hecuba trimisese pe fiul său, Polidor, pentru a-l pune la adăpost de ororile războiului. Ea nu ştie, însă, că între

timp Polimestor îi ucisese fiul, pentru a-i lua bogăţiile. Noaptea, în faţa cortului în care Hecuba dormea împreună cu alte captive, se iveşte umbra lui Polidor, care, după ce îi relatează cum a fost ucis de Polimestor, o anunţă că trupul său pluteşte acum fără lacrimi şi fără mormînt pe valurile mării, că din mormîntul său Ahile a cerut grecilor ca fiica ei, Polixena, să-i fie jertfită drept plată pentru serviciile aduse şi că astfel în curînd mama va avea în faţă cadavrele ambilor ei copii.

Polixena află chiar din gura mamei sale sentinţa ce-o aşteaptă. Primeşte faptul cu resemnare, considerînd că moartea poate fi şi un bine. Curînd soseşte şi Ulise, pentru a comunica Hecubei hotărîrea inflexibilă a armatei greceşti. Implorările Hecubei — în care poetul zugrăveşte tulburător de frumos durerea mamei — sînt zadarnice. Ulise rămîne neclintit ; pentru greci, onorarea memoriei lui Achile e mai presus de orice. Mama cere să fie sacrificată ea în locul fiicei. Polixena, cu înălţimea de cuget pe care i-o dă gîndul că prin moartea ei îşi va răscumpăra libertatea, cere lui Ulise s-o conducă fără întîrziere la altarul fatal. Scena despărţirii dintre mamă şi fiică este de un dramatism cutremurător.

Talthibios, crainicul lui Agamemnon, îi vesteşte Hecubei că sacrificiul s-a petrecut şi că este liberă să îndeplinească faţă de trupul victimei ultimele îndatoriri. Hecuba trimite un sclav să aducă apă din mare, pentru a spăla după datină trupul fiicei sale. Acesta se întoarce, purtînd ascuns sub un văl cadavrul lui Polidor, zvîrlit de valuri pe mal. Pusă şi în faţa acestei nenorociri, nefericita mamă nu-şi mai poate reţine desperarea. Bănuieşte crima lui Polimestor şi jură să se răzbune.

Hecuba cere lui Agamemnon să-i îngăduie a-şi lua această răzbunare, împotriva celei mai necinstite gazde ce a existat vreodată. Pentru moment, acesta ezită. Hecuba, însă, îşi reînnoieşte rugăminţile, punînd în joc toată puterea ei pasională de a îndupleca pe învingător.

„AGAMEMNON : Oh ! nefericită, suferinţele tale au întrecut orice măsură.
HECUBA : Sînt strivită, Agamemnon, nu există nenorocire pe care să n-o fi încercat.
AGAMEMNON : Da ! Da ! ce femeie a fost vreodată mai năpăstuită ?
HECUBA : Nici una, în afară poate de Nefericirea însăşi. Dar, ascultă, ia aminte la ceea ce mă face să-ţi cad în genunchi ! Dacă ai cumva credinţa că e drept să sufăr, m-aş resemna ; dacă nu, răzbună-mă împotriva acestui om, împotriva acestei gazde nelegiuite, care, fără teamă de zeii de jos sau cei de sus, a comis fapta cea mai păgînă ; da, împotriva acestuia, care de atîtea ori s-a aşezat la masa mea, unde l-am pus în fruntea musafirilor. După ce-a primit totul de la mine, după ce a promis că-mi va păzi copilul, mi l-a ucis ! Nici măcar nu i-a făcut cinstea de a-i hărăzi un mormînt ; dimpotrivă, i-a aruncat trupul în mare. Eu, într-adevăr, sînt sclavă şi fără putere ; dar zeii sînt puternici şi legea îi guvernează ; căci legea e aceea prin care cunoaştem pe zei, şi prin ea ajungem să deosebim ceea ce e bine de ceea ce e rău. Dacă această lege pe care o ai în păstrare este călcată, dacă aceia care îşi ucid oaspeţii şi jefuiesc templele nu sînt pedepsiţi, atunci nu mai există nici o dreptate printre muritori. Fii pentru mine cu înţelegere, şi privindu-mă ca un pictor din puţină

depărtare, ia aminte la atîtea dureri ce mă copleşesc ! Altădată eram regină, azi sînt sclava ta ; odată eram mamă fericită, astăzi sînt bătrînă, fără copii, fără patrie, părăsită de toţi, cea mai nefericită dintre muritoare. Oh, nenorocita de mine !...“

Pînă la sfîrşit, Hecuba se răzbună, atrăgînd pe Polimestor în cortul ei şi scoţîndu-i ochii. Acesta, furios, ca sub puterea unei iluminări, prezice Hecubei că va fi transformată în căţea furioasă şi aruncată în mare. La sfîrşit, Agamemnon trimite pe Hecuba să îngrijească de îngroparea celor doi morţi ai ei şi face făgăduinţe zeilor pentru reîntoarcerea fericită a grecilor în patrie.

Drama nu are suficientă unitate. Cele două acţiuni nu sînt suficient de legate între ele, ceea ce contribuie oarecum la divizarea interesului. Lipsa de unitate logică e compensată printr-o unitate estetică, rezultînd din gradarea meşteşugită a efectelor. În prima parte, ni se zugrăveşte durerea mamei, în tot ce aceasta ar putea avea mai sfîşietor ; în cea de a doua, asistăm cum suferinţa excesivă poate tîrî sufletul omenesc în cruzimi sălbatice. Scenele propriu-zise de acţiune sînt lăsate la sfîrşitul piesei ; pînă la ele, unitatea acesteia se susţine prin linia patetică a suferinţelor, a neliniştilor, a momentelor de teamă şi a sentimentelor de milă puse în joc.

Prin dramatismul ei intens, ca şi prin frumuseţea poetică a textului, ea poate fi considerată una dintre cele mai caracteristice şi mai patetice opere ale teatrului grec.

b. *Oreste*. Subiectul seamănă cu cel tratat de Eschil în *Eumenidele*. Este o verigă din lanţul de episoade sîngeroase ale Atrizilor. Oreste şi Electra, care după ce au comis paricidul lor sînt condamnaţi la moarte de către argieni, se pregătesc să se răzbune împotriva lui Menelaos, care i-a trădat. Pilade, prietenul credincios al lui Oreste, îi ajută să-şi îndeplinească planul. Urmează o serie de peripeţii, care lăsate în voia lor ar fi dus şi la alte omoruri, din ce în ce mai crude. Apare însă Apollon, care dezleagă situaţia, pentru a face să înceteze odată această fatidică vărsare de sînge. În sfîrşit, este readusă liniştea mult aşteptată, în cetatea Argos şi în sînul familiei lui Agamemnon.

În *Eumenidele*, piesa similară a lui Eschil, Furiile erau reprezentate aşa cum şi le închipuia imaginaţia populară : nişte făpturi reale, vii, cu înfăţişare crudă, cu mişcări violente, cu şerpi încolăciţi în păr, evoluînd în dansuri sinistre şi chinuindu-şi victima aproape fără întrerupere. Euripide, însă, le scoate din domeniul fabulei, pentru a le da în schimb un caracter mai psihologic : nu mai sînt făpturi concrete, ci nişte fantome plăsmuite de mintea lui Oreste, în delirul său halucinant şi în tortura intimă pe care i-o dă mustrarea de conştiinţă.

Euripide, ca poet al pasiunilor, are o marcată preferinţă în a zugrăvi delirul. Eschil, şi el, ni l-a înfăţişat, în personaje ca Io, Casandra şi Oreste. Totuşi, între concepţia unuia şi a celuilalt există deosebiri mari. La Eschil, delirul venea de sus, se manifesta în individ ca o posesiune divină ; la Euripide, el este halucinaţie, provenită din exaltarea simţurilor, din durere fizică ori morală, din crispare ori oboseală nervoasă. Eschil făcea din delir un semn de putere divină ; Euripide ne-a arătat prin el pînă unde poate merge infirmitatea omenească. Îl găsim la mulţi din eroii săi : la Hercule şi Agavé, ca expresie de nebunie furioasă ; la Casandra, ca stare de demenţă ; îl găsim şi în

această piesă, la Oreste, ca obsesie rezultînd dintr-o grea deprimare fizică şi morală.

c. *Fenicienele.* Subiectul se aseamănă cu cel din *Cei şapte împotriva Tebei* de Eschil. Apar însă mai multe personaje şi episoade, acţiunea este mai plină de evenimente, expunerile sînt mai lungi, ceea ce face ca piesa să aibă puncte de apropiere cu dramele noastre moderne.

Nodul acţiunii îl formează duşmănia dintre cei doi fii ai lui Edip, Eteocle şi Polinice. Apar amîndoi pe scenă, în aşa fel încît să simţim în mod viu opoziţia dintre caracterele lor. Eteocle e dur, distant, neclintit în ambiţia lui ; are în mînă sceptrul puterii şi nu înţelege să-l părăsească, chiar dacă pentru aceasta ar trebui să violeze legile justiţiei. Polinice, o natură mai calmă, cere respectarea unui tratat pe care fratele său l-a acceptat de bunăvoie. Jocasta, mama lor, face sforţări desperate pentru a-i împăca. Acesta e de fapt episodul nou introdus de Euripide şi totodată cel mai bine susţinut din punct de vedere dramatic. Piesa cuprinde multe momente puternice, de o rară frumuseţe dramatică : intervenţia — de altminteri infructuoasă — a Jocastei, prorocirile lui Tiresias, lupta fratricidă dintre Eteocle şi Polinice, moartea voluntară a Jocastei ş.a. Pe alocuri unitatea piesei e frîntă, din cauză că Euripide practică procedeul de compoziţie şi urmăreşte prea mult varietatea situaţiilor. Astfel, scena în care apare Edip însoţit de Antigona, pentru a se lamenta în faţa trupurilor neînsufleţite ale celor doi copii ai săi, deşi emoţionantă prin patetismul ca şi prin omenescul ei, încarcă inutil acţiunea, răpindu-i claritatea şi coerenţa.

Numele de *Fenicienele* dat piesei provine de la corul format din acele femei egiptene care în drumul lor spre Delfi, spre a se consacra lui Apollon, s-au oprit la Teba.

Subiectul acestei drame este unul dintre cele mai folosite în creaţia lor de către poeţii tragici universali ; înainte de Euripide l-au tratat Frinicos şi Eschil, iar după aceştia îl vor cînta Seneca, Racine şi Alfieri.

d. *Medeea.* Se numără printre cele mai bine construite piese ale lui Euripide. Patetismul ei cunoaşte pe alocuri culmi aproape neîntrecute. Acţiunea ei, simplă şi mare, alunecă repede spre deznodămînt, fără însă a pierde ceva din gradarea necesară a sentimentelor. E socotită printre capodoperele teatrului grec.

Medeea este părăsită de Iason, acesta urmînd să se căsătorească cu fiica lui Creon, regele Corintului. Într-un greu acces de desperare şi de gelozie, urmărită obsedant de gîndul de a se răzbuna împotriva necredinciosului şi de a-i sfîşia inima, omoară pe cei doi copii pe care îi avea de la acesta şi face să-i piară şi rivala.

Iason, aflînd întîi de moartea logodnicei sale şi a regelui Creon, apoi şi de aceea a fiilor săi, dă ordin ca Medeea să fie închisă în palat, pentru a se răzbuna şi el la rîndul său. Este însă prea tîrziu. Într-un car aerian, tras de dragoni înaripaţi, Medeea călătoreşte spre Atena, avînd cu ea cadavrele copiilor. Implorările lui Iason de a-i lăsa trupurile copiilor, ca să le îngroape el, sînt zadarnice. Medeea, implacabilă, îl înfruntă, ducîndu-şi răzbunarea pînă la capăt.

Admirăm, pe rînd, gelozia furioasă a Medeei, felul dramatic cum își disimulează planul de răzbunare, precum și tulburarea de care e cuprinsă cînd se apropie momentul să lovească în copiii ei. Monologul care precede omorul este emoționant :

„MEDEEA : ...Oh, copiii mei, copiii mei ! Voi, cel puțin, aveți un ținut și o casă unde departe de mine — oh, nenorocita de mine ! — veți locui pentru vecie, lipsiți de mama voastră. Dar eu, eu mă voi exila pe un alt pămînt, înainte de a mă fi bucurat de voi, de a vă fi văzut fericiți, înainte de a fi pregătit pentru fiecare din voi camera nupțială, de a vă fi împodobit mireasa cu mîna mea și de a vă fi aprins torțele nunții. Oh, nenorocita de mine, mîndria mea m-a pierdut ! Zadarnic, copiii mei, că v-am crescut, c-am îndurat pentru aceasta atîtea osteneli, că mi-am făcut griji după griji și c-am suferit durerile nașterii ! Nefericită ce sînt ! puneam în voi toate nădejdile mele ; visam să mă îngrijiți la bătrînețe și la moartea mea să mă așezați cu mîinile voastre în mormînt ; aceasta e de fapt soarta pe care muritorii trebuie s-o dorească ! Acum, toate aceste speranțe dulci s-au spulberat. Fără voi, viața mea se va tîrî mizerabilă. Și voi, voi, fiii mei, nu vă veți mai vedea mama: o altă existență va începe de acum pentru voi ! Ei ! Ei ! De ce întoarceți ochii spre mine, copiii mei ? Pentru ce îmi adresați acest ultim zîmbet ? Vai ! ce să fac ? Îmi piere curajul, iubiții mei, cînd văd privirea atît de dulce a copiilor mei. Nu, n-aș putea niciodată... Fugiți, depărtați-vă de mine, îngrozitoare planuri !... Voi lua cu mine pe fiii mei, în exil. Trebuie, oare, pedepsind pe tatăl cu nenorocirea pe care i-o pregătesc, să-mi sfîșii inima cu o rană nu mai puțin dureroasă ?... Nu, desigur nu ! deci, departe de mine, voi, toate aceste planuri !... Dar ce ! Ce spun ? Să-i las să mă ia în rîs ? Să mă expun insultelor lor ? Să-mi las dușmanii nepedepsiți ? Trebuie să am curaj... Ce lașitate, să mă las stăpînită de frică ! Copii, intrați în palat... Oh, oh ! Împiedică, inimă, nu lăsa să se petreacă o asemenea lovitură ! renunță ! mizerabilă ! cruță-ți copiii ! ei te vor urma în exilul tău și privindu-i te vei însenina ! Nu, pe zeii care locuiesc în Infern, niciodată nu voi putea suferi ca fiii mei să fie expuși a primi insultele dușmanilor pe care mi i-a dat soarta !... Trebuie deci ca ei să moară ; și pentru că *trebuie*, eu însămi, mama lor, voi fi aceea care să le dea moartea !... Hotărîrea e luată ; din fața ei nu se mai poate da îndărăt !... În acest moment, coroana încinge fruntea rivalei mele ; știu, îmbrăcată în rochia otrăvită, regala soție își dă sfîrșitul. În clipa în care trebuie să pășesc pe calea mea cea mai funestă, vreau să-mi mai văd copiii încă o dată. Dați-mi mîna, copiii mei ! Dați-mi-o, să v-o sărute mama voastră ! Oh, mînă scumpă, cap iubit, chip bun și nobil al copiilor mei !... vă doresc fericire, dar dincolo... aici, tatăl vostru v-a răpit-o... Oh, îmbrățișări dulci, oh, obraji fragezi ; oh, suflare proaspătă a copiilor mei !... Duceți-vă, duceți-vă acum ! nu pot să vă mai privesc ; mă frîng sub povara răului ce m-apasă... Pricep toată grozăvia faptei pe care trebuie s-o împlinesc... Dar mînia mi-e mai puternică decît judecata... Patima, iată ce aduce cele mai mari nefericiri muritorilor !..."

Prin construcția sa dramatică, *Medeea* alcătuiește în teatrul lui Euripide, oarecum, o excepție. Acesta nu urmărește ca scenele ce compun tragedia să

decurgă una din alta, să se înlănţuie într-o succesiune naturală, bazată pe adevărul intim din evenimentele puse în cauză. Euripide e mai bucuros să se apropie de situaţii vii, contrastante, de surprize şi de efecte emoţionante decît de acţiuni susţinute, mergînd din treaptă în treaptă spre deznodămîntul lor necesar. În *Medeea*, însă, nu e cazul. Aici, spiritul spectatorului este ţinut să se concentreze tot timpul asupra personajului central ; în ce priveşte acţiunea, aceasta are în ea o pronunţată ordonanţă arhitecturală.

Medeea este una din dramele caracteristice ale lui Euripide, prin aceea că ne înfăţişează o latură fundamentală a poetului : arta lui de a zugrăvi pasiunea iubirii, cu furtunile pe care le poate stîrni în sufletul omenesc. Eroii sau eroinele lui Eschil şi Sofocle — Clitemnestra, Agamemnon — îşi proclamă pasiunea, chiar şi-o glorifică, dar n-o descriu, nu ne dau analiza stărilor şi a simţirilor ce o compun. Eroii lui Euripide, dimpotrivă, şi-o trăiesc, şi-o manifestă în elementele şi articulaţiile ei, ne-o zugrăvesc pe o gamă întreagă de manifestări. Substanţa tragică, la aceştia, se constituie tocmai prin larga desfăşurare a pasiunilor lor.

Medeea este prin excelenţă o făptură pasională. Iubirea în ea s-a stins ; a făcut însă loc unei mari şi orgolioase pasiuni a răzbunării. Aceasta o îndeamnă la acţiune ; îi împrumută neaşteptate puteri de disimulare, tot aşa după cum îi incită imaginaţia la combinaţiuni teribile. Asistăm la o luptă plină de sfîşieri, patetică, la capătul căreia această pasiune de răzbunare învinge chiar instinctul firesc de mamă, transformîndu-se într-un egoism pe cît de mişcător, tot pe atît de sălbatic.

Subiectul *Medeei*, şi el, a fost larg întrebuinţat de către scriitorii tragici ai diferitelor epoci. În literatura franceză avem tragedii cu acest titlu, scrise de către Corneille (1635), de Longepierre (1694), Ernest Legouvé (1854), Hippolyte Lucas (1855), Catulle Mendès (1898) ; în literatura engleză avem piesa lui Glover (1761), iar în cea germană piesa celebră a lui Grillparzer.

e. *Hipolit*. Fedra, soţia lui Teseu, se îndrăgosteşte de Hipolit, fiul său vitreg. Hipolit îi respinge această dragoste, ceea ce o determină să se sinucidă. Murind, însă, ea acuză pe Hipolit, printr-un document mincinos, tocmai de incestul pe care acesta i-l refuzase. Teseu, considerîndu-se înşelat, devine furios, înţelege să se despartă de fiul său, îl goneşte şi îl blestemă, chemînd asupra lui mînia lui Poseidon. Zadarnic Hipolit îşi pledează nevinovăţia ; se vede silit, deci, să plece. Corul deplînge nenorocirile abătute asupra tînărului. Între timp, Teseu află de la un emisar că un monstru ieşit din mare a speriat caii de la atelajul în care se afla fiul său şi că acesta, groaznic desfigurat, e pe moarte. Regele consimte să-şi vadă fiul muribund. În momentul cînd acesta este adus pe braţe de către servitori, zeiţa Artemis apare din văzduh, dezvăluie nevinovăţia lui Hipolit şi arată că acesta este victima unei mînii geloase şi răzbunătoare a zeiţei Afrodita. Hipolit, ascultînd de sfatul lui Artemis, pentru care nutrea un sentiment mitic de iubire, iartă pe tatăl său şi îşi dă sufletul în braţele acestuia.

În prologul dramei, Afrodita anunţă că vrea să se răzbune pe fiul lui Teseu şi că ţine să se cunoască dinainte în ce chip îşi va lua această răzbunare. S-ar părea, din aceasta, că toate evenimentele ce se vor succeda se află sub semnul dinafară al unei voinţe implacabile. În realitate, însă, Euripide continuă şi aici să pună pasiunile omeneşti înaintea fatalităţii divine. Dragostea e

privită în fundamentele ei naturale, ca o lege a lumii pămînteşti, capabilă deci să ducă şi la fericire, dar şi la grave tulburări fizice şi morale.

Suferinţa fizică, aşa cum o zugrăveşte Euripide, se adresează deopotrivă şi sentimentelor, şi simţurilor. Chinurile lui Hipolit, cînd e adus însîngerat pe scenă, sînt notate cu precizie realistă. Cuvintele rostite în această împrejurare au în ele atît strigătele de amărăciune ale sufletului, cît şi izbucnirea fizică a muşchilor şi a nervilor chinuiţi de durere. Senzaţia şi sentimentul se conjugă, formează o unitate.

În literatura dramatică universală, tema din *Hipolit* a fost de multe ori reluată. Cea mai cunoscută din dramele cu acest subiect este *Fedra* de Racine, scrisă în 1677. La acesta, însă, accentul de personaj principal nu mai cade pe Hipolit, ci pe Fedra, pe care poetul o consideră „perfidă şi incestuoasă fără voia ei".

f. *Alcesta.* Este încă discuţie, dacă această piesă trebuie considerată o tragedie, o tragicomedie sau o dramă satirică. Ce este însă sigur e că în tetralogia din care făcea parte ea ocupa locul rezervat dramei satirice. Subiectul este împrumutat dintr-o legendă foarte apreciată în lumea greacă.

În prologul piesei, Apollon povesteşte faptele. Fiind gonit din cer de către Zeus, zeul găseşte adăpost la Admet, regele tessalian, căruia în schimbul acestui serviciu îi va proteja casa. La rugămintile lui, Parcele primesc ca sorocul de moarte al lui Admet să fie împins mai departe, cu condiţia de a li se da o altă persoană care să moară în locul lui. Toţi, pe rînd — prieteni, tată, mamă — refuză un asemenea sacrificiu. Singura fiinţă care consimte să moară pentru el este Alcesta, soţia lui. Durerea separaţiei este zugrăvită de către Euripide cu putere.

Sfîrşitul, însă, este fericit. Zeii, cuceriţi şi fermecaţi de devotamentul tinerei femei, o recheamă la viaţă. „O dragoste nobilă şi generoasă — spune Platon, relatînd această legendă în *Banchetul* — înduplecă chiar şi pe zei." Hercule o va smulge din ghearele morţii, pentru a o readuce în viaţa ei de cămin.

Principala frumuseţe a acestei piese stă în delicateţea şi adevărul cu care Euripide zugrăveşte sentimentele. Dragostea duioasă şi plină de pietate a Alcestei se sprijină pe o admirabilă fermitate a spiritului. Admet, deşi natură mediocră, este capabil de simţire sinceră şi prelungă. Afecţiunea slugilor este redată emoţionant, cu o discreţie plină de căldură şi de omenesc. Personajul lui Hercule, deşi are în el ceva aspru şi strident, se impune pînă la sfîrşit prin devotamentul său sigur şi generos.

Printre scriitorii moderni care au tratat acelaşi subiect, avem de citat pe: Hardy (1784), Lagrange-Chancel (1703), Boissy (1727), Calzabigi (1764), Alfieri (1798). El a folosit şi ca libret de operă, pentru compozitorii Quinerault (1674) şi Glück (1764).

g. *Andromaca.* Această piesă e rînduită printre creaţiile mai slabe ale lui Euripide. Constatăm în ea o anume incoherenţă, atît în conducerea intrigii cît şi în definirea personajelor.

Andromaca, văduva lui Hector, se află în captivitatea lui Neoptolem sau Pirus, regele Epirului, de la care are un fiu, Molossos. Hermiona, soţia lui Neoptolem, şi Menelaos, tatăl ei, pun la cale în secret pierderea mamei şi a fiului. În clipa în care Menelaos se pregăteşte să gîtuie pe Molossos, urmărind

prin aceasta să scoată şi pe Andromaca din templul în care se refugiase, bătrînul Peleu, bunicul lui Neoptolem, vine în ajutorul victimelor. Menelaos se retrage în Sparta. Între timp soseşte pe neaşteptate Oreste cu gîndul de a lua pe Hermiona cu el, după ce în prealabil avusese grijă să pregătească la Delfi cursa în care va trebui să piară Neoptolem.

Oreste pleacă, ducînd cu el şi pe Hermiona. Se anunţă moartea lui Neoptolem. Peleu şi corul se lamentează regretînd că acesta n-a pierit împreună cu tatăl său, Ahile, sub zidurile Troiei. Deodată pămîntul se cutremură şi zeiţa Thetis îşi face apariţia. Ea cere lui Peleu să nu se lase copleşit de desperare şi-i ordonă să-l îngroape pe Neoptolem la Delfi, aproape de altarul lui Apollon.

Subiectul din *Andromaca* va fi reluat de Racine, în secolul al XVII-lea, într-una din capodoperele universale ale genului clasic. În trăsături generale, intriga se aseamănă. Însă, în ce priveşte personajele, în *Andromaca* lui Racine acestea vor avea o linie mai precisă şi o mai mare fermitate de simţire, ceea ce va îngădui poetului să zugrăvească una din cele mai depline şi mai tulburătoare psihologii feminine ce-au fost aduse vreodată pe scenă.

h. *Rugătoarele.* Această piesă nu are comun cu piesa lui Eschil decît numele. Oarecum, ea continuă ideea şi preocupările din *Fenicienele.* Se crede că în compunerea ei anume circumstanţe au contat foarte mult. Astfel, într-un moment de conflict intens între Atena şi Teba, ea era menită să facă elogiul Atenei, ca adevărata păstrătoare a valorilor şi a tradiţiilor greceşti.

Mamele celor şapte luptători morţi în război la porţile Tebei, conduse de Adrast, regele Argosului, implorā ajutorul Atenei pentru a dobîndi trupurile neînmormîntate ale fiilor lor. Teseu, mişcat de aceste rugăminţi, se face apărătorul drepturilor sacre ale morţilor. El va obţine cu forţa rămăşiţele pămînteşti ale celor şapte eroi, rămăşiţe pe care Teba refuzase să le dea de bunăvoie.

Şi în această piesă, ca în multe altele din repertoriul tragic al grecilor, întîlnim grija pusă de aceştia în cultul morţilor. A cinsti memoria celor morţi şi a împlini cu pietate riturile înmormîntării erau datorii morale adînci, cu putere de lege sfîntă. Se credea că umbra celui rămas neîngropat e sortită să rătăcească la nesfîrşit pe malurile Styxului, fără să poată intra împăcată în Cîmpiile Elizee. Un mort rămas neîngropat: aceasta însemna un blestem, o calamitate morală, o ruşine atît pentru familia celui dispărut cît şi pentru cetatea din care făcuse parte.

Acţiunea piesei e limitată; e făcută mai mult din discursuri decît din desfăşurări de evenimente. Mulţimea de lamentaţii şi de invocări lirice pe care o găsim în ea îi dau — cum s-a spus — caracterul unei „elegii de mare spectacol" şi confirmă încă o dată vocaţia lui Euripide de poet al durerii.

i. *Ifigenia în Aulida.* Subiectul seamănă cu acela ce apare la Eschil şi Sofocle. Euripide îi imprimă însă nota sa personală, atît prin peripeţiile pe care le inventă cît şi prin lupta de sentimente ce trebuia să decurgă din acestea.

Grecii, reuniţi la Aulida, nu pot ridica ancorele ca să plece spre Troia, fie din cauza vînturilor contrarii, fie din cauza prea marii linişti a mării. Un oracol le prezice că situaţia nu va înceta pînă ce pe altarul lui Artemis, zeiţa cetăţii, nu va fi sacrificată Ifigenia, fiica lui Agamemnon. Urmează o succe-

siune de episoade, emoţionante prin durerea şi patetismul din ele. Agamemnon, tatăl, ezită între suferinţa lui de părinte şi datoria de-a împlini voinţa zeilor. Menelaos, fratele lui Agamemnon, la început ferm în credinţa că sacrificiul va trebui înfăptuit, se lasă şi el înduplecat de glasul inimii. Nu mai puţin sezisante sînt şi celelalte scene : întrevederea dintre fiică şi tată, destăinuirea secretului, implorările de cruţare ale Ifigeniei, durerea Clitemnestrei şi lupta ei de a se împiedica fapta, străduinţele lui Ahile şi, mai cu seamă, schimbarea de hotărîre a tinerei fete, gata acum să se devoteze binelui comun al patriei. O vom auzi strigînd : „Mă dau Greciei ; sacrificaţi-mă, voi, războinici ; şi, uzi încă de sîngele meu, alergaţi să învingeţi Troia ; ruinele ei vor fi monumentul veşnic al gloriei mele ; vor fi copiii mei, nunta mea, triumful meu !“ Devotările, la greci, trebuiau respectate ; a te împotrivi lor, sau a le tulbura prin lacrimi, era a comite aproape un sacrilegiu. În faţa hotărîrii atît de categorice a tinerei fete, Ahile nu va mai avea altceva de făcut decît să rămînă lîngă altar cu soldaţii săi, gata să intervină numai dacă în momentul fatal Ifigenia ar fi avut vreo revenire. În ultimul moment, Artemis o salvează, lăsînd pe altar o ciută, pentru a fi sacrificată în locul ei.

Remarcabilă, în această piesă, este gradarea dramatică a sentimentelor. Întîi, asistăm la stările dureroase de indecizie din cugetul lui Agamemnon ; pe urmă, facem cunoştinţă cu sentimentul de alarmă şi rugăciunile Clitemnestrei ; culminaţia este dată de eroismul Ifigeniei, ceea ce face ca ultimele scene să fie de o măreţie tulburătoare. Euripide nu s-a condus în concepţia şi în compoziţia sa dramatică de un sistem anumit, cu atît mai mult de un sistem rigid ; aceasta i-a dat putinţa să-şi varieze mijloacele, din care cauză piesele sale au în ele mişcări şi neprevăzuturi ce sînt ale vieţii însăşi.

Euripide, ca poet dramatic, excelează în zugrăvirea scenelor de devotament eroic. Ce trebuie să subliniem, e că aceste scene nu sînt făcute numai din trăsături grave, severe, ci şi din sentimente comune, răsărite viu, neprefăcut, prin însăşi spontaneitatea simţirii. Ifigenia, cu care facem cunoştinţă la începutul piesei, nu bănuieşte nimic din tragedia care o aşteaptă : e o făptură plină de prospeţimea şi de naivitatea tinereţii sale, limpede ca lumina, avînd curiozitatea şi totodată ignoranţa fermecătoare a nevinovăţiei ei. Se bucură de gloria tatălui său, îi simte măreţia, fără însă ca în aceste sentimente să se strecoare vreo dîră, fie ea şi firavă, de prezumţie. Cu aceeaşi cuviincioasă naturaleţe, va şti să primească şi aspra necesitate a sacrificiului ei.

Devotarea Ifigeniei nu are poate înălţimea sublimă a aceleia pe care ne-o înfăţişează Antigona, eroina lui Sofocle. Este însă mai mişcătoare, prin simplitatea, prin liniştea şi prin fondul său uman.

Subiectul *Ifigeniei* a fost de multe ori reluat de către poeţii moderni. El a atins înălţimi poetice şi dramatice de seamă în operele lui Rotrou (1640) şi Racine (1674).

j. *Ifigenia în Taurida.* E considerată printre cele mai cuceritoare opere ale poetului nostru. Acţiunea ei continuă pe cea din *Ifigenia în Aulida.*

Ifigenia, sora lui Oreste, după ce cu ajutorul zeiţei Artemis a scăpat de sacrificiul din Aulida, se află acum în Taurida, ca preoteasă a aceleiaşi zeiţe, trebuind să prezideze un cult barbar, potrivit căruia orice străin rătăcit pe acele meleaguri urma să fie sacrificat pe altarul zeiţei Artemis. La un moment

dat i se aduc pentru a fi jertfiţi doi străini. Erau Pilade şi Oreste, prietenii buni şi nedespărţiţi. Acestuia din urmă, un oracol îi prezisese că va fi uşurat de poverile morale ce-i apăsau cugetul numai dacă va izbuti să ducă în Grecia, din această ţară îndepărtată, statuia zeiţei Artemis. La început, Ifigenia nu-şi dă seama că e fratele său; faptul va îngădui poetului de a face din recunoaşterea lor ulterioară un episod deosebit de dramatic. Încunoştiinţată apoi despre planul ce-i adusese pe cei doi bărbaţi în Taurida, Ifigenia ia hotărîrea să-şi ajute cu orice riscuri fratele. Procedînd cu ingeniozitate, ea înşală vigilenţa regelui Thoas şi înlesneşte prizonierilor să fugă pe mare cu statuia zeiţei, sub protecţia zeiţei Atena.

Arta lui Euripide de a zugrăvi cu pătrundere sentimente naturale se va simţi la largul ei în scenele menite să descrie curajul inspirat de afecţiune al Ifigeniei, prietenia devotată a lui Pilade şi fermitatea plină totuşi de tristeţe din sufletul lui Oreste.

În concepţia sa dramatică, Euripide proceda mai liber decît înaintaşii săi. Avea şi el un respect profund pentru materia tragică, fără a-i atribui fixităţi religioase şi dogmatice. Nu ezita, anume, să modifice sau să combine elementele din legende, dacă astfel putea să obţină situaţii şi efecte dramatice. Cea mai bună parte din *Ifigenia în Taurida* pregăteşte scena *recunoaşterii*, pe care poetul o conduce cu măiestrie şi subtilitate. În felul cum o pregăteşte, cum o gradează, cum o face aşteptată, cum o lasă încă să întîrzie aşa încît să aleagă pentru producerea ei momentul cel mai emoţionant cu putinţă, recunoastem încă o dată simţul lui Euripide pentru teatru, ştiinţa lui delicată, ca şi abilitatea.

Numărul autorilor moderni care au imitat acest subiect e deosebit de mare. Avem de citat, în această privinţă, poeţi italieni ca Ruccellai (1526) şi Mastello (sec. XVII—XVIII), poeţi francezi ca Thomas Sibilet (1549), Leclerc şi Boyer (1681), Lagrange-Chancel (1697) şi Guimont de la Touche (1757). Mai cu seamă avem de citat pe Goethe (1786) şi pe componistul german Glück.

l. *Resus*. Subiectul este extras din cîntul X al Iliadei. Piesa se prezintă vizibil mai slabă în raport cu celelalte, ceea ce a şi trezit întrebarea dacă ea aparţine sau nu lui Euripide. Este vorba de cunoscutul pasaj care descrie răpirea cailor lui Resus de către Diomede.

m. *Troienele*. Piesa pare mai mult o succesiune de scene tulburătoare decît o dramă propriu-zisă, cu intrigă şi deznodămînt. Subiectul înfăţişează soarta tristă rezervată femeilor din Troia, a doua zi după căderea cetăţii. Casandra, în momentul în care heraldul lui Agamemnon e gata s-o ducă în prizonierat, izbucneşte în profeţiile ei sumbre, anunţînd toate nenorocirile care vor prăbuşi casa Atrizilor. Andromaca va trebui să urmeze pe Neoptolem iar Hecuba pe Ulisse, adică pe grecul pe care îl detestă cel mai mult. Puterea şi frumuseţea piesei stau în forţa comunicativă şi emoţionantă a scenelor lirice. Consolarea reciprocă pe care şi-o aduc Andromaca şi Hecuba în momentul despărţirii, delirul Casandrei, moartea lui Astyanax, fiul Andromacăi, ceremonia funebră în cursul căreia Hecuba se lamentează pe trupul neînsufleţit al nepotului ei, scena în care Hecuba şi celelalte captive din Troia asistă la incendierea cetăţii şi la lumina flăcărilor îşi iau rămas bun de la patria, de la

templele şi de la morţii lor — toate acestea ne fac să asistăm rînd pe rînd la momente de durere, de spaimă, de înduioşare, de deznădejde, fiecare din acestea în măsură să ne tulbure profund.

Piesa e cu deosebire caracteristică, pentru a ne înfăţişa concepţia de dramă a poetului nostru. Avem de-a face, nu atît cu un subiect în regulă, cît cu o seamă de fragmente epice puse în formă de dramă. Aproape că nu există o legătură intimă între ele. Prin ce, atunci, poetul izbuteşte să le dea totuşi o unitate ? Prin aceea că toate au un conţinut uman intens, că pot concentra într-un spaţiu restrîns o seamă de evenimente patetic de dureroase şi că prin convergenţa lor în jurul aceluiaşi personaj dau la iveală o anume gradaţie de efecte.

n. *Baccantele.* Subiectul fusese tratat şi mai înainte, în piese care nu ni s-au mai păstrat, de către Tespis, Frinicos, Eschil şi Sofocle. Penteu, regele Tebei, se opune ca în cetatea lui să fie introdus cultul zeului Bacchus. Într-o dezbatere la care iau parte regele Cadmus, bătrînul întemeietor al Tebei, şi bătrînul proroc Tiresias, acesta din urmă face elogiul lui Bacchus, zeul care va avea o soartă mare în lumea greacă, ca unul ce a descoperit licoarea divină capabilă să aducă oamenilor alinări, bucurii şi exaltări fericite sau să le înece în uitare suferinţele lor zilnice. Pînă la sfîrşit, Penteu nu se va mai putea opune la introducerea în cetate a unui zeu ce-şi făcuse simţită prezenţa printr-un lanţ întreg de fapte extraordinare. Scenele finale au aproape o notă lugubră. Penteu, fără vedere şi cu mintea rătăcită, este sfîşiat de către Baccante, în furia lor răzbunătoare. Agave, mama nefericitului rege, apare pe scenă ţinînd în mînă capul fiului său şi spunînd că este capul unui leu pe care l-a sfîşiat cu propriile ei mîini. Corul Baccantelor se bucură cu cruzime, felicitînd-o pentru această faptă.

În dosul acestor episoade, piesa ascunde un fond filozofic semnificativ. Conflictul dintre Penteu şi Bacchus simbolizează, de fapt, lupta dintre raţiunea omenească şi exaltarea divină. Care, dintre aceste două concepţii de viaţă, exprimă mai mult adevărata înţelepciune ? Penteu e stăpînit de intenţii bune, respectă datele şi rigorile raţiunii, are un sentiment înalt al datoriei sale faţă de cetate. Nu simte vreo atracţie misterioasă a necunoscutului şi refuză să creadă în valabilitatea exaltărilor.

o. *Heraclizii.* Piesa prezintă oarecare asemănări cu *Rugătoarele* lui Eschil. Urmaşii lui Hercule, mama şi copiii săi, sînt persecutaţi de către Euristeu, a cărui ură împotriva eroului continuă şi după moartea acestuia. Aceştia rătăcesc în toată Grecia de nord, din oraş în oraş, în căutarea unui adăpost. Pînă la sfîrşit, primesc azil în Atica, la Marathon, prin bunătatea lui Demofon, unul din fiii lui Teseu.

Piesa păcătuieşte prin prea multe discursuri, prin lipsă de personaje centrale care să mobilizeze interesul spectatorilor, prin neadîncimea sentimentelor puse în joc şi prin slăbiciunea caracterelor aduse pe scenă.

p. *Elena.* În această piesă, Euripide dramatizează versiunea lui Stesichor, celebru poet liric din secolul al VI-lea î.e.n., cu privire la răpirea Elenei de către Paris şi la regăsirea ei de către soţul său Menelaos. Scena se petrece în Egipt. Elena se află aici, adusă de Hermes şi pusă sub protecţia regelui Proteu. Paris dusese cu el la Troia nu făptura reală a Elenei, ci doar o fantomă

a acesteia. După moartea regelui-protector, fiul său, Teoclymen, stăruieşte să ia în căsătorie pe Elena. Pentru a scăpa de insistenţele pretendentului, Elena se refugiază la picioarele unui altar. Aici regăseşte pe Menelaos, aruncat de o furtună pe ţărm, la întoarcerea lui în patrie după căderea Troiei. După ce prin peripeţii emoţionante ajung să se recunoască, ei îşi pregătesc fuga. Theonoé, sora regelui, îi ajută să înşele vigilenţa regelui şi astfel să-şi ia drumul fericiţi spre patria lor. Cînd regele prinde de veste c-a fost înşelat, şi sub prada iritaţiei se gîndeşte la răzbunare, apar în aer Dioscurii, îl opresc şi-i amintesc că zeii înşişi sînt aceia care au dorit şi au condus această fugă.

Elementele de tragedie trec oarecum în umbră ; notele ce predomină dau piesei mai mult un caracter de roman dramatic.

r. *Ion.* În această piesă, Euripide ne dă dramatizarea în notă romanescă a unei vechi legende atice legată de cultul ionic pentru zeul Apollon.

Creusa, fiica lui Erechteu, regele Atenei, sedusă fără voia ei de Apollon, a dat naştere în secret unui fiu, Ion, pe care l-a lăsat în grota în care i-a apărut zeul. Din ordinul acestuia, Hermes a dus copilul la Delfi, unde va fi crescut în devoţiune de către Pythia, pentru a deveni preot. Acţiunea începe în momentul în care Creusa, căsătorită între timp cu Xuthos, regele Atenei, de la care însă nu putea să aibă copii, vine să consulte oracolul. Au loc o seamă de peripeţii conduse cu imaginaţie şi cu abilitate, la capătul cărora Xuthos ajunge să creadă că tînărul devot este fiul său. Încunoştinţată de acest fapt prin indiscreţia corului de femei, Creusa se lasă tîrîtă într-o criză furioasă de gelozie şi se gîndeşte la răzbunare prin otrăvirea tînărului, în care cu orbire nu mai vede altceva decît un fiu al rivalei sale. Crima însă nu ajunge pînă la capăt, pentru că în însăşi clipa în care amîndouă făpturile urmau să-i cadă victime mama şi fiul se recunosc. Atena vine să împlinească un oficiu încredinţat de Apollon, confirmînd lui Ion adevărul asupra naşterii sale şi prezicîndu-i o soartă plină de înălţimi.

Piesa cuprinde unele situaţii factice. Eroarea şi gelozia Creusei, cu toată nota lor intensă şi pasională, nu izbutesc însă să facă subiectul îndeajuns de tragic. Prima parte este remarcabilă prin poezia cuprinsă în pregătirea pentru sacerdoţiu a lui Ion şi prin atmosfera senină de religiozitate ce învăluie locul acţiunii.

s. *Hercule înnebunit.* Piesa e construită din două părţi bine distincte. În prima parte, Hercule îşi salvează familia de la moartea în chinuri pe care i-o ordonase Lycos, tiranul Tebei. Adevăratul nod dramatic al acţiunii apare în partea a doua. Hera, duşmana neîmpăcată a lui Hercule, iritată că toate încercările sale de a-l pierde au dat greş, recurge acum la una supremă. Din ordinul ei, Furia pătrunde în palat şi rătăceşte mintea eroului. Acesta, sub prada agitaţiei, crezînd că loveşte în familia lui Euristeu, îşi îndreaptă săgeţile împotriva soţiei şi copiilor săi, ucigîndu-i. Se pregătea să lovească şi în Amfitryon, bătrînul său tată, cînd însă Atena îi opreşte mîna şi-l cufundă pentru a se linişti într-un somn profund. La deşteptare, dîndu-şi seama de ce-a făcut, Hercule copleşit de durere e gata să-şi pună capăt zilelor. Însă Amfitryon şi Teseu, după ce i-au arătat că răspunderea faptului o poartă doar voinţa răzbunătoare a Herei, readuce în cugetul lui încredere şi curaj. În scena finală, îl vedem luîndu-şi un emoţionant rămas bun de la tatăl său şi

încredințîndu-i dorințele sale cu privire la ultimele onoruri datorate morților săi, înainte de a pleca la Atena ca să se purifice.

Seneca, într-una din tragediile sale, a reeditat asupra dramei lui Hercule o viziune asemănătoare.

t. *Electra.* Piesa tratează același subiect pe care l-am întîlnit în *Choeforele* lui Eschil și *Electra* lui Sofocle. Este vorba de uciderea Clitemnestrei de către copiii ei, Oreste și Electra, drept răzbunare pentru moartea lui Agamemnon. Ce trebuie însă remarcat este că Euripide a adăugat în această temă antică o seamă de amănunte noi. Nu ne mai aflăm în apropierea palatului și a mormîntului lui Agamemnon, ci la țară, în vecinătatea colibei locuite de un țăran sărac din împrejurimile Mycenei. Faptul tulbură oarecum linia și sobrietatea tragică a legendei, dar îi sporește lirismul prin coloritul și pitorescul ei rustic. Euripide, fie condus de aplecarea lui pentru scenele emoționante, fie stăpînit de dorința de a sublinia ceea ce putea să facă crima mai de condamnat, scoate pasajele de oroare ale acțiunii într-o voită evidență.

Această piesă, departe de a contribui în mod substanțial la gloria lui Euripide, dimpotrivă, i-a atras acestuia critici. Astfel, încă din vechime, s-a remarcat că poetul a micșorat legenda tragică în care răzbunarea pentru crimele Clitemnestrei avea în ea o măreție tragică, pentru a pune în loc o desfășurare vulgară de acțiuni, asemenea unei drame de familie.

u. *Ciclopul.* Se crede că Euripide ar fi compus și un număr de drame satirice. Din majoritatea acestora, nu se mai cunosc decît titlurile. Singura de la care ni s-a păstrat textul integral este *Ciclopul.* Poetul și-a luat subiectul din cîntul IX al *Odiseii.* Ni se pune în scenă șiretlicul prin care Ulisse a izbutit să distrugă ochiul din fruntea ciclopului Polifem, salvînd astfel lumea de o calamitate. Urmînd unor reguli bine stabilite în compunerea de drame satirice, Euripide completează tema luată din *Odiseea* prin introducerea în acțiune a lui Silen și a fiilor săi, Satirii. Aceștia, în vreme ce cutreierau mările pentru a găsi pe Bacchus, pe care îl răpiseră pirații, au fost azvîrliți pe malul unde locuia Polifem, devenind astfel sclavii acestuia. În această situație, Silen și Satirii capătă apucături de valeți, îngăduindu-și printre altele glume îndrăznețe și licențioase la adresa lui Zeus. Faptul ne arată pînă unde se putea merge cu libertatea de gîndire și de exprimare în unele drame satirice.



Piesele enumerate pînă aici sînt acelea al căror text ni s-a păstrat în întregime. De la altele — *Eol, Antiope, Bellerofon, Erechteu, Faeton, Filoctet, Hysipyle* — nu ne-au rămas decît fragmente, interesante ca documente literare și filologice, însă insuficiente pentru ca pe baza lor să se poată reconstitui vechile unități dramatice.

Dintre cei trei mari tragici greci, opera lui Euripide a avut cei mai mulți imitatori, atît printre scriitorii vechi cît și printre cei moderni. Putem găsi o explicație și în împrejurarea materială că această operă ni s-a păstrat mai bine decît celelalte. Mai plauzibilă, însă, este afinitatea pe care toți acești scriitori au simțit-o față de omenescul și dramatismul creației euripidiene. E interesant,

de pildă, că Seneca, singurul tragic latin a cărui operă ni s-a putut păstra, s-a inspirat aproape exclusiv din Euripide. De altminteri, mulţi dintre imitatorii moderni ai acestuia nu l-au cunoscut direct, ci prin intermediul tragicului latin.

3. Concepţia dramatică, inovaţii, stil

Putem acum, pe baza celor rezumate pînă aici, să formulăm o seamă de constatări, de caracterizări şi de aprecieri generale, cu privire la Euripide ca poet dramatic şi la concepţia lui despre teatru.

Spre deosebire de înaintaşii săi, Euripide procedează în arta sa dramatică cu mai multă libertate. Aceasta priveşte atît concepţia în sine a acţiunii, cît şi tratarea ei scenică.

Eroii săi au o viaţă agitată, luptă tot timpul ; dar, nu mai luptă cu zeii sau cu o voinţă ideală a acestora, ci cu ei înşişi, mai bine zis cu porniri din natura lor omenească. Eschil şi Sofocle se preocupau să dea sufletului omenesc măreţie şi înălţime, înfăţişîndu-ne drama unor destine omeneşti lovite pe nedrept, în mod implacabil ; Euripide, însă, nemailegînd durerea de voinţe fatale şi superioare, o priveşte direct în realitatea ei umană, în formele şi manifestările ei capabile să urce de la simple înfiorări pînă la zguduiri ultime. Păstrează mai departe conţinutul legendelor consacrate, dar ce-l interesează mai presus de orice e să desprindă din acestea drama comună a vieţii, cu intensitatea şi variaţia ei de sentimente. De aceea, sentimentele puse în scenă nu plutesc într-o atmosferă hieratică sau faticidă ; ele ne vorbesc cu glasul naturii, acela pe care orice spectator îl poate simţi direct, prin propria lui experienţă sufletească.

Euripide ne apare ca un maestru deosebit de abil şi de ingenios în a ne reda pateticul situaţiilor aduse pe scenă. Ştie cum să pună în lumină pasiunile mari, cum să zugrăvească tulburările şi furtunile inimii, cum să trezească sentimente adînci de compătimire pentru suferinţele eroilor săi, cum să-şi emoţioneze spectatorii, cum să inspire milă şi teroare, în sfîrşit cum să gradeze efectele pînă la producerea unor incomparabile lovituri de teatru. Alegerea lui Euripide e determinată, mai ales, de caracterul patetic al subiectelor. Ce-l interesează sînt situaţiunile violente, pasiunile mari. Nu se preocupă dacă numele personajelor pe care le pune în scenă evocă amintiri mari, istorice ; totul e ca acestea să-i pună la dispoziţie lacrimi, suferinţe, tulburări profunde. Ca poet, suferinţa omenească îl atrage îndeosebi. În dramele sale, toţi care suferă pot găsi un ecou al melancoliei ce le inundă sufletele. Este un poet al durerii, care ţine să pună în lumină puterea şi frumuseţea lacrimilor. Nu e vorba de o trăsătură voită, introdusă în planurile sale de artă, ci de o dispoziţie psihologică naturală. Are sentimentul mizeriei umane, în toată îndinderea, adîncimea şi variaţiile ei intime. Indiferent din ce provine — slăbiciune, durere, ignoranţă, suferinţă, răutate, rătăcire — Euripide izbuteşte să exprime această mizerie în trăsături sezisante, pline de patetism, putere şi dramatism. Pasiunile pe care le zugrăveşte sînt ca nişte duşmani intimi, pe care omul îi poartă în sinea sa. Poetul nostru aduce pe scenă tot ce poate impresiona sau răvăşi fiinţa omenească : iubirea, ura, gelozia, mînia, răzbunarea, beţia — fie ea chiar trecătoare — de voluptate sau de suferinţă. Pînă la el, nimeni n-a făcut un studiu mai viu, mai real şi mai aprofundat al pasiunilor.

Nu e mai puţin adevărat, însă, că Euripide ştie să cînte şi ceea ce are darul să perfecţioneze şi să înfrumuseţeze viaţa. Să ne gîndim, de pildă, la felul cum ne zugrăveşte farmecul tinereţii, cum aduce în scenă acte de jertfă şi de devotament înalt, cum cîntă iubirea cu aspiraţiile ei pure, cum ne face să simţim puterea tradiţiei şi a legilor morale, cum ştie să sărbătorească eroismul adevărat, cum izbuteşte să ne redea pe om într-o postură de fiinţă bravă, în luptă cu sine, nu numai într-una de inerţii şi abdicare. De aceea e poate greşit, în orice caz e prea simplist să-i atribuim lui Euripide un cuget sumbru, aplecat exclusiv spre nefericirea vieţii. Adevărul, aici, e mai complex şi mai subtil. Dacă în judecarea oamenilor şi a situaţiilor omeneşti a simţit nevoia să vină stăruitor cu jocul lui de umbre şi îngîndurări, e poate tocmai pentru a sublinia preţul pe care trebuie să-l plătim pentru cucerirea luminii şi a frumuseţii morale.

Ar fi însă o greşeală, oricum o simplificare, să vedem în Euripide un poet doar al pasiunilor. Deopotrivă, el ştie să cînte şi sentimente calme, obişnuite, din acelea ce fac căldura şi farmecul uman al vieţii : dragostea părinţilor pentru copii şi a copiilor pentru părinţi, respectul şi afecţiunea mutuală dintre soţi, iubirea dintre fraţi, prietenia, afinitatea dintre oameni şi dulceaţa naturală a unor sentimente. Şi aici, întîlnim o deosebire marcată între arta lui şi aceea a predecesorilor săi. Eschil vedea din sufletul uman doar latura lui gravă, cu trăsăturile ei de forţă ; Sofocle, şi el, a pus în lumină sentimente puternice, cu rezonanţă prelungă, capabile să ne zugrăvească eroi sau făpturi rare. În schimb, celelalte trăsături din psihologia umană, şi anume trăsăturile mai simple şi mai umile, legate de afecţiunea pe care ca oameni o dăm vieţii de toate zilele, pe cît lipsesc la cei doi înaintaşi, pe atît sînt de prezente în zugrăvirile lui Euripide.

În arta lui, poetul nostru este mai uman, mai puţin filozof decît ceilalţi, dar mai psiholog. Vede, cuprinde, înţelege, transpune şi interpretează în scenele lui sentimente de pe toată scara simţirii omeneşti. Mai cu seamă, se apleacă asupra sentimentelor instinctive, acelea care izvorăsc din ordinea naturală a vieţii şi din care ni se compune în cea mai mare parte existenţa. La vechea solemnitate a tragediei se va adăuga acum o latură nouă : cea *umană*. Euripide nu-i răpeşte tragediei clasica ei măreţie ; însă nu e mai puţin adevărat c-o aduce mai aproape de spiritul popular, legînd-o de simţirea democratică a vieţii. Continuă să ne înfăţişeze pe scenă regi şi regine ; aceştia, însă, nu mai fac parte dintr-o umanitate aparte, ci au şi ei gîndurile, sentimentele, pornirile şi reacţiunile oamenilor obişnuiţi.

Apropiindu-se astfel de conţinuturile populare ale vieţii, Euripide are meritul poetic şi dramatic de a nu-şi fi vulgarizat arta. Eschil şi Sofocle dădeau personajelor lor o nobleţe superioară, uneori aproape hieratică ; Euripide le împrumută o superioritate naturală : o superioritate făcută nu din principii sau dogme, ci din sinceritatea afectivă a manifestării lor, în faţa diferitelor circumstanţe pe care li le rezervă viaţa.

Euripide ştie să surprindă şi să exprime luptele de sentimente contrarii ce se pot da în sufletul omenesc. Aceste sentimente nu sînt puse ostil faţă în faţă, ca două forţe ce trebuie să se anuleze una pe cealaltă, ci ne sînt redate în acea împletire pe cît de spontană tot pe atît de graţioasă, ce izbuteşte să ne comunice mişcarea sufletului care le adăposteşte şi le resimte. Este vorba

de-o artă delicată, la care puţini poeţi dramatici s-au putut ridica într-o măsură egală.

Aşa cum am mai arătat şi în altă parte, Euripide dă dovadă de o rară măiestrie poetică şi dramatică în reprezentarea scenelor de devotări eroice. Oricît de sus s-ar ridica, oricîtă gravitate şi forţă patetică ar exista în manifestarea lor, acestea îşi păstrează întotdeauna umanitatea. Eroismul personajelor euripidiene nu se sprijină pe principii sau pe dogme, nu răsare din tradiţii şi practici morale constrîngătoare, nu ţine să se situeze pe înălţimi reci şi solemne. E un eroism simplu şi generos, făcut din elanuri şi din bunătate, pentru care nu e nevoie să porţi în tine predestinări superioare sau misterioase, ci pe care eventual l-am putea împlini fiecare din noi, prin puterile noastre sufleteşti obişnuite.

În toată această putinţă de a cuprinde *viaţa*, Euripide este ajutat şi susţinut de un puternic simţ de observaţie. Faptul i-a atras şi unele critici : tragedia — s-a spus — pentru a fi tragedie, nu are nevoie să se apropie prea mult de date reale şi de contingenţe, ci trebuie să se conducă după intuiţii mari, cu putere generalizatoare în ele.

Deşi poetul trăieşte în izolare politică, societatea contemporană îl interesează. Ia act de umanitatea din jurul lui, cu grijile, încordările, contradicţiile ca şi cu satisfacţiile ei obişnuite. Îi urmăreşte pe oameni în viaţa lor de familie, în cea profesională, în cercul lor de pasiuni şi interese, în ceea ce le poate înfrumuseţa existenţa ca şi în ceea ce îi poate face uneori stupizi. Cîteodată observatorul din el devine şi cenzor. Se cunoaşte, de pildă, dezgustul său pentru atleţi, cu toate că societatea îi aclamă şi îi sărbătorea neîncetat. Euripide ştie că tragedia nu e ţinută să zugrăvească moravuri sau să facă critică socială ; totuşi, în măsura în care stilul şi regulile ei poetice îi îngăduie, găsim în dramele sale şi anume atitudini satirice, unele din ele sub formă de aluzii destul de evidente. Acestea cuprind specii şi categorii variate, rezultînd din observarea societăţii : falşi profeţi, predicatori demagogi, bigoţi pledînd în favoarea superstiţiilor şi împotriva practicilor morale de bun-simţ, oratori lipsiţi de onestitate, politicieni nesinceri, intriganţi, linguşitori publici ş.a. Deşi provin din direcţii deosebite, toţi aceştia folosesc procedee comune, ceea ce îi aşază în aceeaşi familie spirituală : suscită pasiuni de care apoi se slujesc pentru a-şi face popularitate şi îşi îmbracă îndrăzneala lor lipsită de scrupule în haina curajului de gîndire şi a francheţii. Euripide descoperă şi stigmatizează aceste trăsături, bineînţeles cu mijloace mai atenuate decît Tucidide ca istoric sau Aristofan ca poet comic, dar nu cu mai puţină pătrundere a situaţiilor şi cunoaştere a viciilor omeneşti din societatea în declin moral a epocii sale.

Multe din personajele pe care Euripide le-a pus în scenă sînt pline de vicii sau răutăţi. Glasuri din critică au socotit că acestea reprezintă excese care puteau să lipsească. Adevărul e că în zugrăvirea lor Euripide nu s-a lăsat influenţat de porniri temperamentale, ci s-a condus după realităţi şi imagini contemporane. Viaţa curentă, cu freamătul, cu zgomotele şi cu aspectele ei variate, l-a interesat mult, recunoscînd în toate acestea trăsături constitutive ale naturii umane.

Prin aplecarea sa spre observaţie, ca şi prin asimilarea datelor ei în materialul său tragic, Euripide aşază premise pentru constituirea dramei, în sensul modern al cuvîntului.

Deopotrivă, găsim în creaţia lui Euripide şi o stăruitoare notă de elocinţă. Aceasta se leagă, mai cu seamă, cu linia patetică a dezvoltărilor sale. Patetismul — se ştie — face parte din sursele naturale ale elocinţei. Poetul nostru dezvoltă mari calităţi de orator. Opera sa e plină de pledoarii, de discuţii ample, de invocaţii şi lamentaţii tulburătoare, de replici îndrăzneţe şi ingenioase, de pasaje calde şi vibrante, de dialoguri puternice. Uneori, acestea devin excesive. Sub revărsarea lor de cuvinte, se întîmplă ca acţiunea să rămînă în umbră şi ca Euripide, cu toată ştiinţa lui de autor dramatic, să uite că în scenă pasiunile trebuie să trăiască prin acţiuni, mai mult decît prin vorbe.

Ca sistem, drama euripidiană are mai puţină arhitectură şi mai puţină stricteţe decît drama marilor săi înaintaşi, Eschil şi Sofocle. Explicaţia e simplă : bogăţia pasională pusă în scenă, ca şi firea capricioasă a poetului, nu se puteau împăca uşor cu rigoarea regulilor tradiţionale şi a metodei fixe. Nu înseamnă, însă, că dramele sale n-au unitate, sau că ar fi lipsite de organizare interioară ; numai că această unitate, în loc de a descinde dintr-un subiect tragic în însăşi structura lui, rezultă din alăturarea de scene patetice, pe care autorul le-a concentrat în acelaşi spaţiu, în acelaşi timp şi în aceeaşi gradare emotivă.

Pentru a produce efectele dramatice pe care le avea în vedere, Euripide inventă combinaţii de natură să ducă la constituirea unei intrigi. Pe unii din contemporanii săi, acest fapt neobişnuit pînă atunci îi entuziasma ; pe alţii, însă, îi irita. Aristofan, de pildă, nu se sfia să denumească aceste iniţiative drept nişte simple expediente. Hazardul — pe care de altminteri nici ceilalţi scriitori tragici nu-l ignorează — la Euripide apare mai din plin, în situaţii variate, dintre care unele se apropie de stratagemele ori surprizele folosite în dramele moderne. Între a păstra cu stricteţe o tradiţie şi a folosi o inovaţie capabilă să producă lovituri de teatru, Euripide alege cu dezinvoltură pe aceasta din urmă. De aceea, îşi îngăduie să folosească legendele cu libertate, să combine elementele lor în mod inedit, să-şi ordoneze în aşa fel datele, încît acestea să culmineze în efecte dramatice neaşteptate.

Această bogăţie emoţională face ca în interiorul lor unitatea pieselor lui Euripide să se frîngă ; aparent, însă, continuînd să asculte de reguli, ele păstrează încă o deplină unitate dramatică. Printre mijloacele de care se serveşte autorul nostru pentru a obţine această unitate, trebuie să notăm *prologurile* şi *deznodămintele*. Prologurile împlinesc o funcţiune multiplă : iniţiază pe spectator în diferitele episoade ce preced evenimentele din centrul propriu-zis al dramei, dau indicaţii esenţiale asupra acţiunii, dirijează atenţia spectatorului înspre centrul acesteia şi, în general, pregătesc deznodămîntul încă de la întîile mişcări ale spectacolului. În deznodăminte, Euripide pune adeseori să apară un zeu, care coboară din cer, rezolvă situaţiile dificile şi confirmă cu autoritate divină fapte îndeplinite. Se fac încă supoziţii asupra motivelor ce-au putut determina pe un autor de subtilitatea lui Euripide să recurgă la mijloace în fond atît de facile. Două ipoteze par mai plauzibile : una priveşte nevoia poetului de a corecta printr-o implicare divină nota prea laică a conflictelor şi pasiunilor puse în scenă ; alta vorbeşte de scopul de a se da unitate diferitelor episoade ale acţiunii, prin raportarea lor şi la o voinţă superioară, dotată cu putere de predestinare.

Cum am mai spus, Euripide acordă mare importanţă gradării efectelor. În acest scop, el se slujeşte de mijloace diferite, unele mai ingenioase decît altele. Intriga e presărată cu incidente capabile să stîrnească atît emoţia cît şi curiozitatea spectatorilor. Peripeţiile la care ne face să asistăm se adresează, deopotrivă, simţurilor ca şi judecăţii. Contrastele sînt mînuite cu abilitate. Aici, de pildă, întîlnim oameni în situaţie de decrepitudine fizică şi morală, pradă halucinaţiei şi nebuniei, roşi de boli şi de plăgi deschise, copleşiţi de mizerie ; în altă parte, dimpotrivă, ne sînt înfăţişaţi oameni în toată strălucirea şi frumuseţea tinereţii lor. Uneori, Euripide ocupă majoritatea piesei cu stări emotive, lamentaţii, descrieri de suferinţe şi stări de teamă, pentru a lăsa acţiunea propriu-zisă să apară în mod concentrat şi răscolitor doar în ultimul moment. Alteori, sentimentele hotărîte, capabile să dea o dezlegare pregnantă conflictului, nu apar decît tîrziu, după ce mai întîi autorul ne-a purtat înfiorarea şi tulburarea sufletească prin mulţimi întregi de indecizii dramatice. În toate acestea, poetul nostru nu practică un sistem definit, nu aplică reguli fixe ; el ia ca măsură fiecare subiect în parte şi încearcă să extragă din situaţiunile specifice ale acestuia cît mai mult conţinut emotiv.

Euripide, continuînd tradiţia tragică, este şi el un poet liric. Totuşi, lirismul lui nu poate fi pus alături de acela al lui Eschil sau al lui Sofocle. În mod vădit, este inferior acestora. Faptul, însă, nu ţine de o inferioritate artistică a poetului, ci de concepţia lui dramatică. În măsura în care acţiunea dramatică devenea mai plină, mai complexă, era firesc ca elementul liric să scadă în intensitate şi în importanţă.

Constatăm aceasta, în rolul din ce în ce mai scăzut al corului. În tragediile lui Eschil şi Sofocle intervenţiile acestuia se confundau cu fondul acţiunii, aducînd în ele ecouri ale conştiinţei publice, interpretînd sentimentele de blam şi de aprobare ale spectatorilor şi formulînd în mod poetic sfaturile pe care aceştia ar fi fost înclinaţi să le dea personajelor. La Euripide, aceste intervenţii devin doar nişte episoade. Legătura lor cu acţiunea se reduce adesea la simple incidente, pretexte sau chiar capricii ale muzei lirice. Alteori, ele dezvoltă unele reflecţii filozofice şi morale ale poetului sau fac aluzii la evenimente contemporane.

În orice caz, nu mai poate fi vorba de acel entuziasm pur şi de acel elan plin de presimţirile înălţimilor divine şi umane, care dădeau corurilor lui Eschil şi Sofocle maiestatea lor lirică. Corurile lui Euripide n-au măreţie şi solemnitate. Există chiar momente în care cîntecele acestor coruri, fie pentru că închid în ele o notă capricioasă, fie pentru că sînt lipsite de un motiv mai profund care să intre organic în mersul acţiunii, par mai degrabă nişte divertismente agreabile, aproape nişte librete, făcute din repetări, din sonorităţi cîteodată lipsite de înţeles şi din fraze de efect.

Cu alte cuvinte, tragedia păstrează încă instituţia corului, nu însă atîta din necesităţi dramatice sau lirice, ci mai mult din respect pentru o mare tradiţie.

Stilul întrebuinţat de Euripide se află în strînsă corespondenţă cu concepţia sa dramatică. Vorbirea acestuia, mai puţin sintetică şi concentrată decît aceea a lui Sofocle, are în schimb mai multă naturaleţe şi uşurinţă, ceea ce o apropie de vorbirea obişnuită, în proză.

Remarcăm, mai întîi, un deosebit meşteşug în a conduce şi a da viaţă dialogului. Schimburile de idei se petrec prompt, ingenios, cu împletiri măiestre de accente subtile sau de replici usturătoare, cu jocuri făcute din aluzii fine sau din antiteze sezisante. Frazele îşi modelează mişcarea după natura situaţiilor, regenerîndu-şi neîntrerupt iniţiativele şi mijloacele de expresie. Cîteodată, cînd schimbul de replici devine prea subtil, procedeele lui Euripide ne reamintesc de arta sofiştilor.

La fel, stilul poetului nostru excelează în argumentările pasionale. Pentru a reda frămîntările intime ale inimii, Euripide îşi variază la nesfîrşit registrele vorbirii, devenind cînd aspru şi tumultuos, cînd cald şi insinuant, cînd ironic sau violent, cînd patetic sau generos. Cînd trebuie să exprime mînia, cu contradicţiile ei morale şi cu clocotul său tulburător pornind din adîncimile umane, Euripide se află în elementul său. Acelaşi lucru se poate spune şi despre felul cum ştie să folosească limbajul durerii, al suferinţei, al panicii şi al teroarei, al situaţiilor de mizerie omenească; într-un cuvînt, al faptelor capabile să trezească în sufletele spectatorilor un sentiment statornic de milă.

În sfîrşit, mai trebuie să recunoaştem stilului lui Euripide încă un merit. Pe deasupra nenumăratelor mobilităţi capabile să dea acestuia colorit liric şi strălucire dramatică, el are posibilitatea să sugereze şi existenţa mai tacită a unor fonduri de gîndire, a unor implicaţii de viziune filozofică asupra lumii şi asupra vieţii. Prin această trăsătură, Euripide se dovedeşte un continuator al tradiţiei tragice, tradiţie în cuprinsul căreia frumuseţea literară se lega în mod integrant cu înălţimea unei gîndiri filozofice.

4. Atitudini filozofice

Şi atunci cînd Euripide se complace să înfăţişeze într-o notă pesimistă drama suferinţelor şi a mizeriei omeneşti, ca şi atunci cînd se înduioşează în faţa unor mari sentimente sau frumuseţi umane, recunoaştem la el influenţări filozofice ale sofiştilor.

Caracteristic, în privinţa aceasta, e felul cum Euripide pune în discuţie realitatea vechilor tradiţii eroice sau religioase. Nu arareori, compatrioţii săi atenieni l-au acuzat de impietate. Diferitele apariţii mitologice — lebăda din Leda, Eumenidele cu şerpii lor, copiii care se nasc din pămînt etc. — îi apar ca nişte fabule născute din imaginaţia poeţilor, atît şi nimic mai mult. Tot aşa şi cu zeii. Cum se poate atribui divinitate unor făpturi crude, amorale, dispuse să contracteze legături ilegitime, să pună la cale acţiuni răzbunătoare, să dea muritorilor de rînd exemple deplorabile de injustiţie sau de cruzime ? Stă oare în putinţa oamenilor obişnuiţi să descopere esenţa divinităţii ? Se întreabă dacă n-ar fi mai potrivit să se conceapă divinitatea ca un *eter*, făcîndu-se din ea o necesitate atît a naturii cît şi a nevoii de cunoaştere a oamenilor. N-am putea spune că Euripide merge pînă la a nega existenţa divinităţii ; însă, nu e mai puţin adevărat că aşază această chestiune sub un unghi critic. Simţim, la el, cum spiritul de îndoială trece înaintea celui de respect. Aceasta îl face să ia iniţiative, să păşească la formulări îndrăzneţe, să-şi desfăşoare reflecţiile personale. Adeseori, actorul se depărtează de personajul propriu-zis pe care îl interpretează ; prin gura sa vorbeşte mai mult poetul-filozof, care îşi înfăţişează astfel profesiunea sa de credinţă.

Întocmai cum Euripide aduce în discuţie realitatea Olimpului, el se îndoieşte şi de adevărul Fatalităţii. Cum am mai spus, fapte pe care tragicii mai vechi le puneau pe seama unor predestinări divine, Euripide le leagă de porniri năvalnice şi pasiuni, duşmani pe care omul îi poartă în sine. Nu se mulţumeşte doar să le constate existenţa, ci întreprinde asupra lor şi adevărate studii. Sentimentele pe care le aduce în scenă au darul să creeze situaţii emotive, să ne mişte, să determine în noi stări durabile de spirit. Explicaţia faptului stă în aceea că toate aceste sentimente sînt adevărate. Euripide mînuieşte omenescul cu artă, cu profunzime şi cu înţelegere. Nici unul din personajele sale nu rămîne pe un plan abstract. Aceste personaje sînt vii, apropiate; ne recunoaştem în ele, cu defectele ca şi cu virtuţile noastre, cu ceea ce ne înscrie în mulţimea nenumărată a faptelor obişnuite de viaţă ca şi cu ceea ce ne poate stimula înspre înălţimi filozofice.

5. **Privire finală**

Broaştele, celebra comedie a lui Aristofan, despre care vom vorbi într-un capitol următor, ne va ajuta să înţelegem în ce măsură reformele aduse de Euripide în teatrul tragic au trezit nemulţumiri puternice printre contemporanii săi, şi mai cu seamă printre apărătorii tradiţiei.

Oarecum, aceste nemulţumiri au fost reluate şi în critica modernă. Semnul acestora l-a dat Nietzsche, în cartea sa *Naşterea tragediei (Die Gebürt der Tragödie aus dem Geiste der Musik,* 1871), scrisă sub formă de fragmente şi dedicată lui Richard Wagner. E vorba de ideile pe care, ca tînăr profesor, Nietzsche le-a expus pe o catedră a Universităţii din Basel. Le menţionăm aici, nu însă pentru meritele lor, ci tocmai pentru a sublinia în ele grave erori de interpretare.

Nietzsche socoteşte că tragedia greacă n-a murit de moarte bună, ci că s-a sinucis în plină tinereţe şi splendoare a manifestării sale. În drama euripidiană el nu vede altceva decît o agonie vinovată a tragediei. Pretinde că aceasta a dat omului din public putinţa ca de pe treptele amfiteatrului să sară pe scenă. Din clipa aceasta — spune agitatul gînditor — scena nu mai putea să aibă măreţie, reprezentînd trăsături grave şi nobile, ci trebuia să se pună în slujba unor fapte obişnuite, aducînd pe podiumul ei pînă şi amănunte sau urîţenii ale vieţii.

În continuarea criticii sale, Nietzsche învinovăţeşte drama euripidiană de a fi coborît măreţia miturilor, de a fi redus semnificaţia corului şi de a fi pus la îndoială soluţiile din drama veche, privind distribuirea fericirii şi a suferinţei printre oameni.

Principala eroare a lui Nietzsche — eroare provenind din filozofia sa individualistă şi subiectivistă — stă în excluderea publicului din constituirea teatrului ca proces de artă. Euripide — spune el — n-a mai vrut să se singularizeze ca poet, ci, socotind că esenţa creaţiei stă în putinţa de a te face înţeles de toţi, şi-a propus să gîndească întocmai ca spectatorii săi, să aibă încuviinţarea lor, să-şi găsească bucurii în satisfacţia acestora.

Cu alte cuvinte, Nietzsche pretinde că teatrul lui Euripide s-a îndepărtat prea mult de dionisismul primitiv, ceea ce l-a făcut să degenereze într-un natu-

ralism lipsit de artă, străin de adevăratul lirism, cu accente căzînd pe acţiune, nu pe emoţiile tari şi înalte, trebuind să se producă în cugetele spectatorilor.

Astăzi această gîndire a lui Nietzsche, deşi pe alocuri expusă cu străluciri captivante reieşite din temperamentul său poetic, este total amendată. Judecata generală, departe de a mai minimaliza revoluţia cuprinsă în drama euripidiană, dimpotrivă, vede în ea o punte de legătură între teatrul vechi şi teatrul modern, o forţă capabilă să încadreze cu atît mai mult ideea de teatru în ritmurile *vieţii* şi ale *istoriei.*

Dar, să ieşim din această paranteză şi să continuăm firul analizelor începute.

Umanitatea din dramele lui Sofocle era o umanitate transfigurată, capabilă ca în toiul celor mai puternice lovituri venite dinafară, ca şi în mijlocul celor mai grele frămîntări pasionale, să-şi păstreze o nobleţe senină şi eroică. Pînă la sfîrşit, manifestarea ei generală trebuia să ne comunice o impresie de echilibru şi de certitudine. Nu lăsa ca sentimentul spectatorului să rămînă indecis, ca în faţa unei probleme deschise ; aceasta era în aşa fel rezolvată sau dominată, încît totul să se poată încheia într-o notă de armonie şi de acceptare filozofică.

Faptele arătate în aceste rînduri seamănă cu acelea ce se puteau desprinde din sculptura lui Fidias sau din gîndirea politică a lui Pericle. O dramă ca *Edip rege,* friza de pe Parthenon sau o concepţie militară ca aceea urmată în războiul peloponeziac, iată fapte ce par înrudite, ieşind dintr-un temperament comun şi trădînd în viziunea lor generală o aceeaşi tensiune creatoare !

În aceste caractere : forţă, demnitate, nobleţe, maiestate — marele public vedea cu mulţumire însuşi spiritul Atenei, în cel mai important moment din istoria cetăţii. Epoca, însă, cuprindea şi alte trăsături. Pe unele din acestea, opinia comună nu le resimţea decît în mod surd. E vorba de o seamă întreagă de proteste mai tacite, de revendicări în curs de cristalizare, de anume emancipări sufleteşti faţă de tradiţie, de anume stări şi promisiuni care, într-adevăr, deocamdată stăpîneau doar cugetul unei minorităţi, dar care în substanţa lor purtau importanţi germeni de creştere. Eschil şi Sofocle nu s-au oprit asupra lor ; Euripide, însă, le-a reperat, le-a intuit pulsaţia umană, le-a adus pe scenă ca realităţi ale vieţii şi le-a dat forme de artă.

Arta dramatică a lui Euripide zugrăveşte pe oameni aşa cum sînt. S-a spus, în mod sugestiv, că eroii săi au lepădat coturnii, pentru a călca direct pe pămînt. Agamemnon, Ulisse, Menelaos — ca să nu-i amintim decît pe aceştia — nu mai au dimensiuni legendare ; ei vorbesc ca oamenii obişnuiţi, au sentimentele acestora, răsar din sînul aceluiaşi popor. Printre eroii poetului nostru, nu mai întîlnim o figură ca a lui Prometeu, primind cu tărie tragică lovitura dinafară ce-ar vrea să-l zdrobească. Nu mai e nevoie ca vulturii care le ciugulesc carnea să fie trimişi de zei ; aceştia trăiesc în ei, fac parte din propria lor fire. În căderea lor, nu mai au poate vechea măreţie tragică ; au în schimb mai mult patetism, sînt mai oameni şi prin aceasta ni-i simţim ca fraţi, mai aproape de noi. Continuăm să-i admirăm, dar în acelaşi timp nu ne putem opri de a resimţi faţă de frămîntarea lor şi milă.

În judecata literară pe care o facem asupra lui Euripide, este cazul să venim cu o privire mai complexă decît asupra înaintaşilor săi. Postura de reformator l-a aşezat la o răscruce de atitudini şi de curente, ceea ce a contribuit

ca şi în epocă, şi după aceea, opera lui să dea naştere la discuţii, controverse şi numeroase interpretări.

Cei mai mulţi dintre contemporanii săi l-au privit pe Euripide cu asprime. Repetăm, aceştia nu-i puteau ierta de a fi trecut peste tradiţiile venerabile ale tragediei. Tragedia — după cum ştim — reprezenta pentru greci mai mult decît o formă literară obişnuită. Fondul ei religios, vechea ei încorporare într-un ritual prin care întreaga comunitate naţională sărbătoarea periodic una dintre cele mai populare divinităţi, ca şi amintirea atîtor momente fericite de artă şi de splendoare politică ale cetăţii, făceau ca tragedia, bine întărită în conservatismul ei, să întîmpine încercările de inovaţie cu rezistenţă.

O minoritate, însă, l-a sprijinit încă din viaţă. Partizanii poetului, deşi puţini, s-au dovedit dîrji şi rezoluţi. Unii dintre aceştia aveau puncte comune cu gîndirea marilor sofişti ; preţuiau atitudinea critică, iar ca metodă înţelegeau să practice opoziţia contrariilor.

Cu timpul acţiunea acestora a biruit. Spiritul lui Eschil şi al lui Sofocle a rămas legat de perioada clasică a culturii elene ; spiritul lui Euripide, în schimb, a răzbit mai departe, şi-a dat mîna cu transformările timpului, a cîştigat de partea lui noile adeziuni populare, a căutat să aşeze punţi de legătură între adevărurile hieratice şi cele umane şi, în felul acesta, a deschis ideii dramatice posibilităţi de evoluţie spre viaţa ei modernă.

N-ar fi fost deci mai potrivit ca Euripide să-şi exercite spiritul său critic în comedie ? Nu era oare stabilit, printr-o veche şi tacită convenţie ateniană, ca actualitatea să intre exclusiv în raza comediei ?

Aparent, într-adevăr, s-ar putea ca aceste întrebări să aibă dreptate. În fond, însă, ceea ce s-a opus faptului a fost însuşi spiritul poetului. Euripide nu era făcut să devină un autor comic. Din capul locului, acest drum îi era închis. Mai întîi, era atît de poet, încît pentru împlinirea acestei vocaţii artistice îi trebuia neapărat un domeniu larg, major, ca acela pe care în tradiţia greacă de pînă atunci doar genul tragic îl putea reprezenta cu adevărat. Afară de aceasta, comedia timpului cerea un rîs larg, licenţios, cu obscenităţi vesele, capabil să pună în mişcare izbucnirile temperamentale ale mulţimilor. Euripide, cel afundat în cărţi, omul care după spusele unui biograf n-a surîs niciodată în toată viaţa lui, nu putea să realizeze un asemenea rîs. Darul său dramatic era să facă pe oameni să plîngă, nicidecum să rîdă. Iată, deci, o contradicţie ce trebuia soluţionată : să ne aducă pe scenă actualitatea, nu însă în formă comică, aşa cum s-ar fi părut că o reclamă nota ei critică şi militantă, ci în formă tragică, singura apropiată de vocaţia artistică a poetului nostru. Pentru aceasta, trebuia o înfruntare hotărîtă a vechilor reguli de teatru. Euripide a avut curajul unei asemenea înfruntări. *Actualitate* şi *tragedie :* în alăturarea acestor doi termeni stă cheia artei lui dramatice şi, totodată, primul semn al revoluţiei de gîndire pe care a impus-o în mersul teatrului universal. Astăzi, faptul ni se pare firesc şi necesar ; pentru un grec, însă, el reprezenta un act de mare iniţiativă, ceva — să zicem — ca un arc aruncat peste necunoscut.

Dacă Sofocle a început coborîrea tragediei pe pămînt, Euripide este cel care a fixat-o aici, naturalizînd-o printre oameni. De aceea, arta sa este o artă prin excelenţă umană. Prin psihologia pe care a adus-o pe scenă, prin apropierea de viaţă pe care a încercat-o, ca şi prin zugrăvirile sale de oameni vii,

munciţi de gînduri şi patimi terestre, Euripide poate fi socotit drept primul deschizător de drumuri înspre o formă dramatică nouă, înspre ceea ce putem numi drama modernă. Aceasta va deschide teatrului universal o perspectivă nesfîrşită : perspectiva vieţii, cu implicarea largă a sufletului omenesc, a frămîntării pasionale.

DECLINUL TRAGEDIEI GRECEŞTI

1. Contemporani şi urmaşi ai marilor maeştri

Opera celor trei mari poeţi tragici domină secolele şi închide în ea caracterele de bază ale gîndirii şi poeziei elene. Totuşi, a lega arta tragică a grecilor doar de numele principalilor ei reprezentanţi ar fi a o limita, atît în întinderea cît şi în înţelesurile ei. Să nu uităm că tragedia era pentru greci un gen naţional, că aşa cum era concepută putea să răspundă principalelor aspiraţii ale sufletului popular, că la concursurile publice se prezentau candidaţi numeroşi şi că în manifestările legate de desfăşurarea acestor concursuri pulsa o conştiinţă neprefăcută a întregii cetăţi. Adevărul, deci, e că au existat şi alţi autori tragici, unii contemporani cu marii maeştri, alţii urmaşi ai acestora. Dacă numele multora dintre ei a trecut mai sub tăcere, faptul este explicabil. Pe de o parte, operele lor s-au pierdut aproape în întregime ; pe de altă parte, strălucirea maeştrilor i-a izolat în aşa fel, încît de la distanţă existenţa lor ni se pare minimă.

Unii din aceştia erau urmaşi direcţi ai marilor maeştri. Victoria la concursurile dramatice era un fapt atît de important, încît gloria nu revenea numai învingătorului, ci se repercuta şi asupra familiei lui, creîndu-i un fel de nobleţe spirituală şi de ereditate morală. Astfel, din familia lui Eschil au descins de-a lungul mai multor generaţii poeţi tragici ca Euforion Atenianul, Dion, Filocles, Morsimos, Melantios, Astidamas ş.a. ; familia lui Sofocle a dat pe Iofon şi Ariston, pe Sofocle II (autor a patruzeci de tragedii şi învingător de şapte ori în concursurile dramatice) şi apoi pe Sofocle III ; familia lui Euripide, mai puţin fecundă decît celelalte, a născut totuşi şi ea pe autorul unei *Ifigenii în Aulida* şi pe Euripide II.

La numărul acestora, trebuie să adăugăm pe poeţii proveniţi din familii mai puţin celebre precum şi pe cei formaţi în alte oraşe ale Greciei. Pe lista acestora din urmă am avea de numărat pe Pratinas din Flius, Aristarch din Tegea, Neofon din Sicion, Ion din Chios, Achaios din Eretria, Dionisos din Sicilia ş.a. Avem astfel dovada că la un moment dat genul tragic nu mai apărea ca o exclusivitate ateniană, ci ca o iradiaţie spirituală a întregii lumi greceşti. Aceasta, însă, n-a împiedicat ca Atena să rămînă pînă la sfîrşit cetatea cu cea mai multă autoritate spirituală şi, mai ales, cu o irezistibilă putere de atracţie pentru toţi reprezentanţii artei tragice.

Aceşti poeţi tragici de mîna a doua au fost mai mult imitatori. Nu e mai puţin adevărat, însă, că în opera lor găsim pe alocuri şi inovaţii.

Aristarch din Tegea — de pildă — a stabilit proporţii mai potrivite pentru tragedie, corectînd astfel lungimea excesivă a pieselor lui Eschil şi mai ales ale lui Sofocle şi Euripide. Într-una din dramele sale, Neofon aducea în scenă o anchetă judiciară şi făcea să se reprezinte în faţa spectatorilor smulgerea de mărturisiri prin procedee de violenţă, ceea ce poate fi interpretat ca o tendinţă de realism în teatru. Dar ceea ce e mai interesant, la acelaşi autor, e felul cum pentru întîia oară a încercat să reprezinte pe scena grecească ezitările omeneşti ale voinţei, adică acele ezitări care pînă la sfîrşit au înlocuit în conflictul dramatic pe eroul-supraom cu eroul-om. Cu alte cuvinte, nu este exclus ca aceea ce pana marilor maeştri a perfecţionat şi consacrat să fi fost adesea iniţiative şi acte de concepţie ale acestor scriitori mai mici, faţă de care — aşa cum am mai precizat — istoria s-a arătat uneori ingrată.

La unii dintre aceşti poeţi secundari, dorinţa de a aduce inovaţii în tragedie s-a manifestat deosebit de vizibil.

Agathon, contemporan şi prieten cu Euripide, trebuie pus în capul listei. O parte din inovaţiile sale au aerul unor întoarceri la procedeele de compoziţie din tragediile primitive. Aristotel afirmă că drama *Distrugerea Ilionului* era un fel de epopee dramatică, în care se treceau în revistă principalele evenimente din războiul Troiei, fără însă ca autorul să adîncească o situaţie anumită sau să treacă la zugrăviri puternice de sentimente. Prin alte inovaţii ale sale, dimpotrivă, Agathon s-a situat pe poziţii aproape neaşteptate. Tot Aristotel citează în această privinţă piesa *Floarea*, în care subiectul nu este nici mitologic, nici istoric, ci cuprinde o ficţiune răsărită în întregime din imaginaţia poetului. Cînd ne gîndim că era aproape o lege ca personajele din tragedie să fie eroi sau regi, faptul ne apare ca o îndrăzneală puţin obişnuită. În sfîrşit, merită să cităm şi o altă inovaţie, a aceluiaşi autor. Agathon înlocuieşte stasima corului (care mai mult sau mai puţin trebuia să păstreze legătura cu acţiunea din piesă) cu simple bucăţi cîntate, fără corespondenţă cu textul reprezentat. Aceste bucăţi cîntate — pe care de fapt le putem socoti nişte intermezzo-uri — dădeau posibilitatea să fie transferate cu uşurinţă dintr-o piesă într-alta. Prezenţa acestor intermezzo-uri denotă că episoadele acţiunii puteau să stea şi izolate, ceea ce deschidea drum spre divizarea piesei de teatru în acte.

În ce priveşte stilul folosit de poetul nostru în piesele sale, acesta se remarcă mai mult prin eleganţă decît prin forţă. Găsim în el fineţe, supleţe, subtilităţi, o mare bogăţie de metafore precum şi jocuri continui de antiteze. Toate acestea dădeau o aparenţă de graţie şi de încîntare ; în fond, însă, ele marcau abateri vizibile de la sobrietatea necesară a genului tragic, anunţînd sau chiar exprimînd astfel un proces ireversibil de decadenţă.

Critias are în tragedia sa *Sisif* un pasaj caracteristic, în care personajul principal rosteşte asupra religiei opinii cu totul libere, mergînd la o adevărată profesiune de ateism. Dacă această piesă s-a reprezentat, e de mirare cum de a putut fi adusă în faţa publicului, cînd se ştie că acesta lega spectacolele tragice de credinţele religioase ale cetăţii. Dacă totuşi n-a fost reprezentată, atunci rămîne în picioare ipoteza că piesa n-a fost scrisă pentru scenă, ci pentru a fi citită.

Karkimos, cu cei trei fii ai săi : Xenocles, Xenotimos şi Xenarc — a căror activitate a început în ultima parte a secolului al V-lea şi s-a prelungit pînă către jumătatea secolului al IV-lea, sînt şi ei inovatori, prin atenţia specială pe care au acordat-o punerii în scenă. Faptul era de natură să corecteze sensul prea sentenţios şi prea filozofic al tragediei, dîndu-i prin dansuri, decoruri sau diferite ingeniozităţi de punere în scenă mai multă mişcare şi spectaculozitate. Încercarea a trezit proteste şi ironii, printre care găsim şi pe acelea ale lui Aristofan.

2. Cauze şi forme ale declinului tragic

Aparent, tragedia continuă să se afle în cinstea publicului grec. Chiar şi în secolul al IV-lea, nenumăraţi poeţi stăruiesc în a-i consacra principala lor activitate. Aceştia abundă ; sînt tot atît de mulţi — se spunea — ca şi stelele pe cer. Încercările de regenerare, dintre care pe unele le-am menţionat mai sus, ar avea aerul să demonstreze că tragedia era un gen încă viu, puternic, capabil să-şi însuşească şi să asimileze elemente noi, perfecţionatoare.

Totuşi, realitatea e alta ! Departe de-a mai străluci, de-a mai fi vitală, dimpotrivă, tragedia greacă aluneca iremediabil spre declinul său. Ceea ce ar putea să ne pară drept succese ori forme ale ei de creştere nu sînt de fapt decît stări hipertrofice, cu atît mai catastrofale în adîncime cu cît ţineau să recolteze mai multe aplauze în suprafaţă.

Cauzele fenomenului sînt numeroase şi complexe. Ele ţin, deopotrivă, şi de împrejurări istorice ca şi de factori spirituali şi morali proveniţi din acestea.

În primul rînd, trebuie să avem în vedere situaţia politică şi economică din secolul al IV-lea. Eşecul din războiul peloponeziac, tirania celor treizeci, perioada de constrîngere ce-a urmat, teroarea care în mod brusc lua locul libertăţii de gîndire de altădată, toate acestea întreţineau la Atena o atmosferă depresivă, grea, de natură să deprime şi să altereze sufletul cetăţii. Populaţia, smulsă parcă din rosturile ei fireşti, dădea din ce în ce mai mult semne de oboseală morală. Ezita să mai lupte şi chiar să mai creadă în ceva. Se vorbea mult, fie într-o notă rece de raţionalism steril, fie într-una frivolă, gălăgioasă ori sceptică. Simplitatea, buna-credinţă, interiorizarea demnă şi tăcută, toate acestea parcă stăteau să piară. Atena era invadată de străini, atraşi aici fie de afaceri, fie de goană după plăceri. Grija pentru cetate, pentru prosperitatea ei, pentru buna ei reputaţie, e lăsată în umbră. Ce predomină, e o agitaţie de suprafaţă, fără conţinut şi fără măreţie. Viaţa religioasă, şi ea, alunecă pe aceleaşi pante. Asistăm încă la multe manifestări religioase, într-un fel chiar mai multe decît în trecut ; însă, majoritatea acestora, departe de a mai ţine de o credinţă fermă şi adîncă a poporului, sînt mai mult nişte influenţe orientale, tinzînd să înlocuiască vechile moravuri publice cu fapte şi ceremonii orgiace.

Situaţia economică, privită de la distanţă, pare prosperă. E vorba, însă, de o prosperitate artificială şi totodată periculoasă. Creşterea volumului de operaţii comerciale cu oraşele din Asia, cu Fenicia şi cu Egiptul dă impresia de belşug. Armatorii din Pireu îndrumează în toate direcţiile Mediteranei corăbii încărcate cu produse greceşti. Avem însă de-a face cu o prosperitate a oamenilor de afaceri, nu şi una a cetăţii ca atare. Puterea socială încape din ce în ce mai mult pe seama mînuitorilor de bani şi de mărfuri sau în mîinile intermediarilor de afaceri. Negustorul, armatorul, samsarul — iată din cine

pare a se constitui acum noua nobleţe ! La ordinea zilei se află — ca să spunem aşa — *noul îmbogăţit*. Viaţa socială, şi pe cale de consecinţă şi viaţa culturală, vor începe să se orienteze după nevoile acestuia, gravitînd în jurul său.

Nu se mai construieşte, ca în secolul lui Pericle, pentru ideea şi prestigiul statal. Noul îmbogăţit nu înţelege ce poate însemna Acropolea şi bineînţeles nu-i simte nici nevoia. Se construieşte, în schimb, pentru luxul şi vanitatea noilor stăpîni. Construcţia de temple şi de teatre trece în umbră, făcînd loc somptuozităţii din palatele particulare. Cu cît în straturile sociale de jos mizeria şi lipsurile sînt mai mari, cu atîta în straturile sociale de sus se instalează luxul şi risipa. Viaţa de lume, cu gustul ei pentru podoabă şi voluptăţi, cu notele ei de rafinament şi senzualitate, se complace în cercul ei, nemaidîndu-şi osteneala de a vedea ce se petrece dincolo de ea sau de a mai reflecta măcar în trecere şi la interesele cetăţii. E uşor de înţeles că toate acestea nu puteau rămîne fără urmări. Sub acţiunea lor, puterea şi elanul sufletului atic vor ceda. Rafinamentul exterior va continua să răspîndească splendori, nu însă fără a antrena mari pierderi morale în conştiinţa de sine a cetăţii.

Într-o asemenea atmosferă, se înţelege de la sine, teatrul, şi el, nu mai putea să-şi păstreze vechea lui demnitate. Genul tragic avea să se resimtă cel dintîi. E în firea tragediei, ca ea să trăiască din fapte sobre, severe. Ea nu se poate susţine prin simple fapte cotidiene, prin jocuri de conversaţie elegantă sau prin ingeniozităţi de punere în scenă. Pentru a exista, tragedia are nevoie de pasiuni puternice, de emoţii sincere şi adînci. În măsura în care ea e ţinută să zugrăvească lupta omului cu viaţa sau lupta omului cu sine însuşi, tragedia reclamă stări de tensiune, situaţii patetice, încordări ale gîndirii ori ale pasiunilor, pătrundere filozofică în sensurile sociale şi morale ale existenţei, spirit de sacrificiu, rezoluţii energice, putere de observaţie unită cu o egală putere de abstracţie. Or, înţelegem, din chiar simpla enumerare a acestor condiţii, că între ele şi climatul moral al epocii despre care e vorba se săpaseră distanţe uriaşe, greu sau poate chiar imposibil de acoperit.

Dar acestea sînt împrejurări mai mult exterioare. Paralel cu ele intră în joc şi situaţii de un ordin mai intim, de o natură mai subtilă. Către mijlocul secolului al IV-lea, materia tragică dă semne vizibile de oboseală. Se scriu încă multe tragedii ; nenumăraţi poeţi şi actori continuă să se dedice acestui gen ; totuşi, faptul nu mai denotă putere creatoare. Subiectele legendare şi mitologice par acum un domeniu închis sau un domeniu istovit. Publicul le cunoaşte ; nimănui, deci, nu-i mai pot procura un sentiment de noutate. Au fost atît de strălucit tratate de către marii maeştri, încît autorii mai tineri, descurajaţi, nu văd ce le-ar mai putea adăuga nou. De altminteri, în această direcţie era şi greu să se inoveze, pe de o parte pentru că tragedia e un gen solemn, dogmatic, şi pe de altă parte pentru că dacă ar fi fost împinsă pe prea multe făgaşuri înnoitoare ea ar fi încetat de-a mai fi tragedie. Nici publicul n-ar fi privit lucrul cu plăcere ! Acesta a asociat reprezentaţiile tragice de atîtea tradiţii religioase şi naţionale, a legat de manifestările dramatice atîtea adevăruri umane şi atîtea sensuri de viaţă ale cetăţii, încît era firesc ca asemenea reforme să-l nemulţumească, apărîndu-i ca nişte imixtiuni ilicite, sau poate chiar ca acte de uzurpare.

Sub constrîngerea acestor situaţiuni, criza tragică va lua forme din ce în ce mai vizibile ; în mod lent, creaţia tragică se va descompune. Ea va începe

să-şi piardă vechile ei înţelesuri colective, în locul lor instalîndu-se diferite forme şi caractere individualiste. Cu alte cuvinte, tragedia nu mai reprezintă acea integritate morală şi spirituală, care făcea ca prin gura poetului să vorbească însăşi conştiinţa cetăţii sau care dădea poetului o autoritate exclusivă asupra întregii reprezentaţii. Se recurge tot mai mult la serviciile regizorilor ; e nevoie de punere în scenă, pentru ca piesele să capete viaţă şi să devină accesibile publicului. Din vechea lor demnitate de autori tragici, poeţii decad acum la una de simpli autori dramatici.

Din toate punctele de vedere, tragedia pare acum un gen demodat, în neputinţă de a mai fi în gustul publicului. Eschil şi Sofocle se bucură încă de o mare stimă admirativă ; însă mai presus de persoana lor poetică, această stimă e credincioasă tradiţiilor religioase şi naţionale ale cetăţii. În ce priveşte însă preferinţa artistică propriu-zisă, publicul contemporan se pasionează pentru Euripide. Poetul, care în timpul vieţii sale fusese considerat aproape ca un iconoclast al tradiţiei tragice şi care din această cauză nu putuse să se impună la concursurile dramatice decît de cinci ori, acum, după moartea sa, se bucura de cea mai întinsă preţuire. Nu se poate un mai caracteristic semn al timpului ! Dispreţul acestuia pentru viaţa publică, aplecarea lui spre observarea şi studiul rafinat al psihologiilor, mobilitatea şi neliniştea naturii sale sufleteşti, străduinţa de a pune în gura personajelor sale cuvinte corespunzătoare cu firea şi caracterul lor, iată ce-l situa în aprecierea afectivă a noului public mai presus decît toţi ceilalţi poeţi tragici. E atît de admirat şi mai ales atît de imitat, încît Aristotel a simţit nevoia să formuleze asupra acestei stări de lucruri o judecată severă : „Altădată, în personajele poeţilor apăreau cetăţeni ; astăzi, ei ne pun să ne vorbească actori".

Cum am mai spus, numărul autorilor se înmulţeşte. Aristofan ne vorbeşte cu ironie despre „miile de tinerei" ce se cred apţi să compună tragedii. La majoritatea acestora predomină un sentiment de diletantism convenţional ; vanitatea succesului e mai puternică decît dorinţa lor reală de creaţie. Pe lîngă regizor, actorii şi ei se întrec să ajungă mai la suprafaţă. Asistăm la concursuri instituite mai mult pentru desemnarea actorilor decît pentru alegerea pieselor. Onorurile oficiale, rezervate altădată doar poeţilor, trec acum şi asupra actorilor. Pe stelele de marmură aşezate în vecinătatea teatrelor, numele actorilor sînt înscrise cu aceeaşi consideraţie lîngă acelea ale autorilor. Tendinţa de vedetism, de aplauze, de succese — e la ordinea zilei, începe să primeze ! Nu e departe ziua în care autorii vor însemna chiar şi mai puţin, toate sărbătoririle revenind în revărsare actorilor.

Nu mai găsim, în legătură cu organizarea şi desfăşurarea reprezentaţiilor tragice, vechiul zel civic. La începutul secolului al IV-lea î.e.n., instituţia coregiei a fost desfiinţată şi trecută asupra unui personaj nou, numit *agnothet*. Nu mai e nevoie ca acesta să fie un bărbat de seamă al cetăţii ; e de ajuns să fie bogat, pentru că de cele mai multe ori el preia sarcina costisitoare de a organiza reprezentaţii teatrale doar din trufie sau dintr-o dorinţă demagogică de popularitate.

Concursurile, deopotrivă, îşi pierd treptat din vechea lor măreţie. Atena, care după războaiele macedonene fusese redusă la situaţia de simplu oraş de provincie al Greciei, nu mai are suflul necesar pentru a întreţine asemenea manifestări. Poeţii ca şi actorii o părăsesc deopotrivă, în căutare de capitale

mai bogate, mai pline de strălucirile actualităţii. În trecut, concursurile dramatice erau prilejuri de unanimitate ale simţirii populare; bogaţi şi săraci, indiferent de situaţie şi de treaptă socială, simţeau reprezentaţiile din cadrul concursurilor tragice ca pe nişte bunuri comune, legate de credinţa şi de viaţa lor cetăţenească. Astăzi, însă, această unitate sufletească pare frîntă. Reprezentaţiile de teatru nu mai prezintă momente de devoţiune religioasă ori de gîndire comună, ci mai mult prilejuri de distracţie; în pornirea lor de a răspunde măgulitor tuturor gusturilor, acestea nu ezită ca de multe ori să meargă pînă la libertinaj şi vulgaritate.

După cum remarcă Aristotel în *Poetica,* poeţii noi nu-şi mai dau osteneala ca în piesele lor să zugrăvească moravuri şi caractere. Se mulţumesc să pună în lumină fapte omeneşti din peisajul obişnuit al vieţii. Situaţiile înfăţişate nu mai au deci adîncime, gravitate, nu-şi mai propun să redea eternul omenesc. Tragediile noi sînt construite cu elemente pe gustul zilei, cultivă o notă exterioară de eleganţă, se complac în spectaculozitate; paralel cu acestea, ele pierd puterea de a exprima lupta generală a *omului,* cu sine însuşi şi cu viaţa.

În privinţa limbajului folosit în noile tragedii, tot Aristotel observă că în vreme ce autorii vechi puneau personajele lor să vorbească în cetăţeni, autorii de azi le îndrumează pe linie retorică; prin aceasta, stilul folosit în tragedii se depărtează de poezie, pentru a căpăta în schimb tot mai multe caractere prozaice. În trecut, tragedia se preocupa să pună în lumină idei simple şi puternice; azi, ea se complace în a cultiva şi a perfecţiona arta peripeţiilor, ceea ce întreţine şi gustul vremii pentru loviturile de teatru. Afareu (autor a treizeci şi cinci de tragedii scrise între anii 369—342), Astydamas (despre a cărui tragedie, *Alcmeon,* Aristotel vorbeşte cu entuziasm), Teodect din Faselis (excelent dialectician, care înainte de a deveni poet fusese orator), Cheremon (despre ale cărui opere Aristotel spunea că sînt făcute mai mult pentru a fi citite decît pentru a fi jucate) — iată care sînt autorii din această epocă, aceia de la care ne-au parvenit informaţii mai sigure şi pe care îi putem socoti drept principali reprezentanţi ai tendinţelor arătate.

3. Desfacerea unităţii în elementele ei

Anumite păreri consideră că declinul tragic a început prin raţionalismul socratic. Din clipa în care ideile n-au mai apărut în unitatea unui destin ci au pornit să intre sub unghiul dezbaterilor raţionale, tragedia nu-şi mai putea păstra maiestatea ei clasică. Revoluţia începută de Euripide s-a dovedit plină de urmări. Poetul, deşi discutat şi contestat de către atîţia dintre contemporanii săi, devine totuşi principalul purtător de cuvînt al epocii. Nu numai scepticismul noilor generaţii, dar şi căutările acestora vor găsi în arta lui mai multe puncte de sprijin decît în oricare alta. Noile creaţii tragice se despart în mod vizibil de acea poezie înaltă, care putea să închidă în ea o filozofie generală a omului ori o filozofie generală a cetăţii. În măsura în care se depărtează de gîndirea abstractă, ele se apropie de literatură. Înfloresc trăsături de natură să placă simţurilor. Numeroasele speculaţiuni raţionale la care asistăm urmăresc, în special, să dea la iveală situaţii inedite, să creeze note de originalitate. În asemenea condiţiuni, care fac acum din vechea ei unitate un cîmp de experimentări, tragedia se diluează.

Din templul lui Dionisos, unde îşi cîştigase un rang de adevărat sacerdoţiu, tragedia se îndreaptă acum spre templul lui Demeter, unde sentimentul religios alunecă pe panta superstiţiilor ; misterele degenerează în plăsmuiri menite să satisfacă diferite curiozităţi ale credincioşilor, iar preoţii recurg la procedee ce-i apropie uneori de faptele şarlatanilor ori ale prestidigitatorilor.

Îndelungile succese ale poeţilor dramatici au trezit invidia *rapsozilor*, care acum găsesc momentul potrivit să intre ostentativ în arenă. Începînd de la a 116-a olimpiadă, îi vedem pe mulţi din aceştia urcîndu-se pe scenă, împrumutînd unele din mijloacele cunoscute ale actorilor şi recitînd cu succes poeme de Homer, Hesiod şi alţii sau pasaje din scrierile istorice ale lui Herodot.

Alături de ditirambul din care s-a dezvoltat tragedia propriu-zisă, îşi face drum acum şi un ditiramb transformat, în care partea muzicală capătă un rol predominant. Numărul instrumentelor care susţin acompaniamentul se măreşte. De la muzica de altădată, care se încadra cu discreţie în euritmia generală a spectacolului, asistăm acuma la o muzică din ce în ce mai bogată, mai expresivă, mai plină de virtuozităţi şi, în special, mai doritoare de a se desface pe cont propriu din vechea ei unitate cu poezia şi cu dansul.

Ceva asemănător se petrece şi cu baletul. Cu cît acesta îşi perfecţionează gestul, cu atîta îşi închipuie că se poate substitui cuvîntului, adică poeziei. Xenofon ne dă descrieri de dansuri — ca de pildă baletul lui Dionisos şi al Arianei — în care mişcarea e pusă să redea şi un text, nu numai să exprime o plastică şi o ritmică a gesturilor.

Dacă altădată nu se concepea ca textul dramatic să fie despărţit de reprezentarea sa scenică, acum se pare că acest fapt începe să devină posibil. Aristotel, în *Poetica* sa, precizează că tragedia, întocmai ca epopeea, poate trăi şi fără a fi reprezentată pe scenă. Există mărturii că la diferite banchete se recitau scene întregi din principalele piese ale lui Eschil, Sofocle sau Euripide.

Toate aceste fapte sînt semnificative. Ele ne arată că unitatea clasică a tragediei s-a frînt. Vechea ei convergenţă se transformă acum într-o serie de mişcări divergente. Fiecare din principalele ei componente tinde să-şi recapete independenţa, să se manifeste autonom. Asistăm la un proces caracteristic, în care drama se desface în elementele ei constitutive : spectacol, muzică, dans, literatură. E un fenomen tipic de criză, mai bine zis de declin : drama nu mai are suflul propriei ei realităţi, nu mai are curajul necesar de a se păstra ca integritate, nu-şi mai simte o misiune religioasă şi nici una politică, nu mai respiră în filozofie după cum nu mai încearcă să sintetizeze aspiraţiile de viaţă ale cetăţii.

Din ce în ce mai mult, tragedia clasică începe să fie doar o amintire ; însă, după cum vom vedea în decursul dezvoltărilor următoare, o amintire vie şi curajoasă, ale cărei ecouri vor stărui şi vor reveni neîncetat în toate manifestările constitutive ale teatrului universal.

DRAMA SATIRICĂ SAU COMEDIILE

1. Naşterea şi începuturile comediei greceşti

Comedia, şi ea, s-a născut tot din sărbătorile dionisiace. Însă, în vreme ce tragedia a luat fiinţă prin dezvoltarea ditirambului, comedia s-a format prin transformarea *cîntecelor falice.*

Ce erau aceste cîntece, pe care Aristotel le lega de originea comediei? Cînd terminau recoltarea vinului, ţăranii greci aveau obiceiul să sărbătorească acest fapt în cadrul unor festivităţi speciale, numite *micile dionisii* sau *dionisiile campestre.* Un moment important, în cadrul acestor manifestări, îl alcătuia *comos*-ul, adică un mare praznic public, de la a cărui denumire s-a tras cu timpul şi denumirea generală de *comedie.* Sub acţiunea vinului care tulbura minţile şi excita simţurile, banchetul era însoţit de cîntece gălăgioase, de dansuri lascive şi se termina cu o procesiune veselă ce străbătea în lung şi în lat satele. Culegătorii care lucraseră în vie, ameţiţi de băutură, îmbrăcaţi grotesc cu veşminte bălţate, avînd pe cap coroane de frunze şi flori, purtau în triumf falus-ul, socotit drept emblemă dionisiacă a fecundităţii masculine, aşa cum Falus (zeitatea) era socotit drept prietenul şi convivul lui Bacchus. Toţi aceşti convivi cîntau, îşi exercitau verva, se întreceau să dea la iveală improvizaţii licenţioase, schimbau în mers tot felul de glume, îşi aruncau unii altora replici, se provocau neîncetat. Astfel, pe nesimţite, ei dădeau naştere dialogului comic. Putem găsi, în acestea, ceva din imaginea primului cor în comedia primitivă, cel puţin într-unul din aspectele sale. Ceea ce deocamdată se manifesta doar rudimentar, ca o simplă vervă delirantă, avea să se transforme cu timpul într-o cristalizare de simţiri mai precise şi de iniţiative cu mai mult conţinut poetic. Cu alte cuvinte: este ceea ce avea să cuprindă şi să reprezinte corul.

Asupra locului în care s-a născut comedia, există încă anume controverse. Tradiţia aminteşte numele demei Icaria. Alte mărturii pun faptul pe seama lui Susarion, poet din Megarida, care a trăit în secolul al VI-lea î.e.n. Acestuia i se atribuie meritul de a fi dat cîntecelor amintite o osatură, de a le fi pus să exprime o acţiune şi de a le fi fixat o prozodie, smulgînd astfel unele iniţiative din mîna actorilor improvizaţi şi trecîndu-le cu mai mult simţ

de răspundere literară asupra poetului. Din operele sale nu ni s-a păstrat nimic. De altminteri, nu se ştie precis dacă le-a şi scris efectiv sau le-a purtat cu sine doar oral. Ce trebuie însă să reţinem, e că Susarion a dus spiritul acestor încercări din Megarida la Atena, unde comedia se va constitui ca gen dramatic propriu-zis şi va avea să dezvolte principala ei manifestare.

În perioada ateniană, comedia s-a format în cadrul serbărilor numite *Leneene,* care în linie generală erau o reeditare urbană a dionisiilor campestre. Festivitatea avea loc în jurul unui altar special, construit în onoarea lui Dionisos, într-un cartier numit Limnai. Banchetul se bucura de girul statului şi adeseori se făcea pe cheltuiala acestuia. După această ceremonie, mulţimea se încolona într-o procesiune vioaie, pentru a parcurge astfel principalele străzi ale oraşului. La început, corurile intonau ditirambi în notă entuziastă şi patetică. După aceea, manifestarea degenera frenetic într-o revărsare de glumă şi de bucurie. Unii suiţi pe care, alţii pe jos, adoratorii zeului exaltaţi de vin nou şi de irupţia de sarabandă a momentului se dedau unui neîncetat duel de aluzii, de răutăţi şi de cuvinte frivole. Sarcasmele, injuriile şi provocările curgeau. În multe privinţe, putem spune că aceste manifestări semănau cu manifestările noastre moderne de carnaval. Travestirile, şi ele, aduceau în această dramă naivă o notă în plus de vivacitate ; în cadrul lor, diferitele izbucniri burleşti îşi dădeau mîna cu verva rudimentară a unei mulţimi dezlănţuite. Spectacolul, deşi grotesc, îşi avea pitorescul lui. Alături de unii manifestanţi deghizaţi în Pan, în satiri sau în Silen, apăreau alţii suiţi pe măgari sau îmbrăcaţi în piei de cerb şi de oaie. Mulţi aveau obrajii spoiţi în diferite culori, purtau pe cap coroane de frunze şi agitau energic clopoţei sau alte obiecte sunătoare. Toată această mascaradă adăpostea în ea o agitaţie sterilă, dezordonată, făcută parcă să compromită corul bacchic prin manifestări vulgare şi groteşti. Nu e mai puţin adevărat, însă, că în acest amestec inform pulsa germenul unei importante cristalizări de artă şi de gîndire : germenul comediei.

Cu timpul, prin etape şi dezvoltări încete, pe care istoria nu le-a putut reconstitui precis dar despre a căror integrare ştim c-a durat două secole, aceste manifestări s-au închegat în acţiuni dramatice, dînd naştere *dramei satirice* sau — cum i se spune mai pe larg — *comediei.* Rînd pe rînd au apărut : *intriga, peripeţiile, deznodămîntul ;* cu alte cuvinte, s-a constituit ceea ce era necesar pentru ca acestea să capete o arhitectură şi o mişcare dramatică.

Desigur, această evoluţie s-a făcut cu multe greutăţi. A trebuit să treacă vreme îndelungată, pînă ce arhontele să consimtă de a da comediei un cor. Deşi în serbările dionisiace ale demelor comedia se bucura de popularitate, ea trecea încă drept un gen inferior, nedemn deci de a fi încetăţenit în oraşele mari. Pătrunderea comediei în oraşe s-a făcut în mod treptat, întîi prin infiltrare în cartiere mărginaşe şi abia după aceea prin promovarea ei în rang egal cu tragedia, în marile reprezentaţii urbane. De altminteri, chiar şi după recunoaşterea ei oficială, statul încă a continuat să manifeste faţă de comedie atitudini de rezervă şi de suspiciune. Genul era însă prea puternic, răspundea la prea multe necesităţi ale vieţii intelectuale şi ale vieţii sociale, pentru a nu-şi

croi drum sigur şi adînc, pe deasupra diferitelor piedici şi adversităţi.

2. Structura comediilor



Scenă comică. Parodie după *Antigona*. *(Pictură pe vas.)*

Admiţînd că am prins oarecum firul începuturilor comice, e nevoie acum, în continuare, să ne dăm seama de înfăţişarea generală a comediei greceşti : de limbajul, de organizarea ei, într-un cuvînt, de ceea ce reprezentarea ei pe scenă trebuia să pună în mişcare.

După cum am văzut, comedia a rămas vreme îndelungată în stare incipientă, figurînd în serbările dionisiace mai mult ca un joc popular ritual, decît ca o reprezentaţie propriu-zisă. Constituirea ei ca gen dramatic s-a făcut mult după cristalizarea tragediei, dar nu numai printr-un proces de imitaţie după aceasta, ci şi printr-o evoluţie organică dictată de propriile ei necesităţi interioare. Cînd statul a luat *comos*-ul pe seama sa, către sfîrşitul secolului al VI-lea şi începutul secolului al V-lea, comedia nu dispunea încă de o structură fermă. Ea consta atunci dintr-un fel de mascaradă compusă din cinci părţi, în care pe linia unui scenariu labil, gata să adăpostească mai mult improvizaţii, se înlănţuia un amestec neorganizat de cîntece, de dansuri, de bufonerii rudimentare, de jocuri mimice şi de exhibiţii burleşti. Abia către anii 488—486 acest amestec se va transforma în dramă cu intrigă şi cu peripeţii conducînd în mod gradat către un deznodămînt, deci cu o ordonanţă intimă capabilă să-i confere ţinută şi valoare de operă de artă.

În alegerea subiectelor, comedia proceda mai liber, fără să se împiedice de reguli sau de tradiţii stricte ca tragedia. Datele erau luate din realitate ; însă, pentru a putea fi aduse pe scena comică, acestea erau supuse unui tratament de exagerări şi chiar de bizarerii ale fanteziei. Vom vedea, de pildă, cum imaginaţia lui Aristofan va alerga în voie, ajungînd să pună în scenă invenţii aproape elucubrante : cor de broaşte, călătorie spre Olimp călare pe un melc, episoade în lumea viespilor şi a păsărilor, forme fantastice ale norilor ş.a. În dorinţa ei de a crea bună dispoziţie, de a răspîndi starea de veselie, comedia se slujea de toate mijloacele pe care imaginaţia i le putea pune la dispoziţie. De aici, bogăţia ei de caricaturi, de situaţii groteşti, de aventuri ciudate sau miraculoase, de strigăte bizare, de onomatopei, de calambururi, de echivocuri, de obscenităţi.

Totuşi, pe deasupra acestor diversităţi şi ruperi de echilibru, privită în structura ei, comedia greacă se aseamănă mult cu tragedia. Se compune din mai multe părţi, unele cîntate cu acompaniament de muzică instrumentală, altele numai recitate. Anume :

a. *Prologul*. O scenă de început, servind drept prefaţă, ca introducere sau ca preambul, făcînd fie expunerea rezumativă a piesei, fie numai a



Scenă comică. *(După o pictură pe vas.)*

momentelor ei caracteristice sau esenţiale. În faza cînd comedia nu era decît o înşirare dezlînată de intrări bufone, coregrafice sau muzicale, prologul era scena menită să imprime acestor manifestări măcar un rudiment de unitate, de înlănţuire ceva mai ordonată; mai tîrziu, cînd comedia a căpătat un conţinut dramatic, prologul avea de scop să mijlocească înţelegerea acţiunii, anunţînd tema pe care reprezentarea scenică urma s-o dezvolte şi s-o demonstreze.

b. *Paradosul.* În compunerea tragediei, paradosul avea un rol limitat, reducîndu-se la cîntecul prin care se făcea intrarea corului în scenă; aici, în comedie, el va merge însă pînă la proporţii de adevărată scenă, întrucît corul nu se mulţumeşte să sublinieze sau să comenteze un moment al conflictului, ci ia o atitudine vie, dinamică, stimulînd astfel pe actori la acţiune.

c. *Parabaza.* Cu privire la aceasta, sînt mai multe lucruri de semnalat. Nu toate comediile greceşti au parabază; aceasta era frecventă, mai ales, în vechea comedie ateniană, în care corul rămînînd singur în scenă se alinia în faţa publicului şi se adresa acestuia în mod direct, printr-o alocuţiune. Mai tîrziu, prin influenţa tragediei, parabaza a fost împinsă de la începutul reprezentaţiei către mijlocul ei, constituind un moment în care autorul ieşea din umbră, părăsea oarecum linia centrală a acţiunii, pentru a prezenta în faţa publicului propria sa apologie. Uneori, vom auzi izbucnirile lui critice sau sarcastice împotriva rivalilor săi de literatură sau a rivalilor de la concursurile dramatice; alteori, ne va împărtăşi vederile sale curajoase asupra treburilor publice şi asupra felului cum e condusă cetatea. Am putea spune că în clipa aceea corifeul se adresa mai mult unor cetăţeni decît unor spectatori de teatru. Pentru a sublinia acest lucru, adeseori chiar îşi scotea masca. Aristofan a cultivat atît de mult această situaţie, încît într-unele din comediile lui scena aproape că se transforma în tribună publică, tinzînd chiar s-o întreacă în prestigiu şi influenţă. Au fost momente în care aceste parabaze deveniseră, mai cu seamă pentru cetăţile străine, importante mijloace de informaţie cu privire la stările de lucruri şi stările de spirit de la Atena. Cînd puterea populară a fost lichidată prin victoria lui Lisandru şi instalarea la cîrma cetăţii a celor Treizeci, parabaza a fost interzisă. Prin aceasta, coragia comică a primit o lovitură de graţie. Corul comic, lipsit tocmai de ceea ce îi constituia principala sa atracţie, va porni să alunece iremediabil pe panta declinului său. Comedia de mai tîrziu — după cum vom vedea în dezvoltările ulterioare — îl va înlătura cu totul.

În mod obişnuit, o parabază se compunea din şapte părţi : 1) *kommation*-ul (versuri anunţînd recitarea parabazei), 2) *parabaza* propriu-zisă, 3) *makron*-ul (pasaj format din dimetri[1] anapestici şi recitat dintr-o singură răsuflare, 4) *strofa* (fragment liric cîntat de un semicor), 5) *epirrhema* (cuplet format din tetrametri[2] trohaici şi pus în gura corifeului), 6) *antistrofa* (replică tot lirică dată strofei), 7) *antepirrhema* (cuplet de încheiere a parabazei, rostit de corifeu). Existau şi parabaze în care unele din aceste părţi se contopeau în altele. Parabazele mai purtau şi denumirea de *anapeste*, după metrul predominant în care erau scrise.

d. *Agon*-ul. Se denumea astfel după zeitatea care personifica geniul luptei. Această parte punea în cauză o luptă între două forţe sau două persoane, fiecare trebuind să-şi susţină teza proprie ; de obicei, una din aceste teze era a poetului.

e. *Exodos*-ul. Este partea care încheia în mod zgomotos spectacolul, urmînd după ultimul cor ; ea asculta de aceleaşi reguli care în drame trebuiau să conducă la deznodămîntul tragic.

Practic vorbind, respectarea şi dozarea acestor părţi variau. Unele comedii le cuprindeau pe toate, fiecare cu existenţa ei distinctă ; altele, însă, contopeau mai multe părţi într-una singură. Dacă unele părţi se bucurau de întinderi apreciabile, altele în schimb erau abia schiţate. Comedia greacă şi-a rezervat libertăţi şi posibilităţi de mişcare interioară mai mari decît tragedia. Faptul nu provenea din vreo tendinţă anarhică sau din mai puţină respectare a genului, ci din necesităţi organice ale comediei ca aducătoare pe scenă a vieţii, cu mulţimea ei neprevăzută de evenimente.

Comparînd cele două structuri, a tragediei şi a comediei, găsim deosebiri caracteristice. În prima, legătura dintre părţi e mai strînsă ; în cealaltă, mai liberă. Stasimele tragice marcau în cursul acţiunii o seamă de pauze, la distanţe egale ; în comedie, pauzele nu sînt determinate de etapele logice ale acţiunii, ci mai mult din nevoia de a se introduce în ele momente în care să se poată vorbi despre orice, indiferent de conţinutul subiectului. Comedia şi-a însuşit şi ea regulile, unităţile şi disciplina formei dramatice, nu însă în nota strictă şi consecventă a tragediei. Chiar tîrziu, în perioada ei de culminaţie, comedia ţinea parcă să-şi amintească de originile ei frenetice şi să păstreze încă accente din fantezia incoherentă a formelor ei primare. Tendinţa era atît de puternică, încît niciodată, chiar sub pana unor poeţi clasici ca Aristofan ori Eupolis, comedia n-a încetat ca pe lîngă conţinuturile ei moderne să dea cîştig de cauză şi improvizaţiilor populare din care s-a născut.

Durata comediilor era mai scurtă decît aceea a tragediilor. Comicul trebuie să se realizeze printr-o fantezie agilă şi totodată concentrată ; el nu-şi poate îngădui lungimi ca acelea care în susţinerea unor situaţiuni grave şi dramatice pot fi chiar necesare. Dacă totuşi grecii au adus pe scenă şi come-

---

[1] Dimetrul este una din cele nouă varietăţi ale versului anapestic. Cuprinde patru picioare, cu o pauză după al doilea. Frecvent, în tragedia greacă şi latină ; în comedie, însă, apare mai puţin.

[2] Tetrametrul, de asemenea, face parte din varietăţile versului anapestic. Tetrametrul catalectic — cunoscut şi sub denumirea de *aristofanian*, pentru motivul că apare de multe ori la acest poet — e format din şapte picioare, cu pauză după al patrulea. Tetrametrul propriu-zis cuprinde opt picioare.

dii de durată aproape egală cu aceea a dramelor, e pentru că bufoneriile din ele nu erau doar simple bufonerii, ci şi mijloace pentru a pune în cauză situaţiuni importante din viaţa spirituală ori politică a cetăţii.

3. Actori, costume, măşti

În faza ei primitivă, adică atunci cînd comedia era mai mult o ţesătură de bufonerii, numărul actorilor nu constituia o preocupare ; el putea fi deopotrivă şi mare şi mic, după cum cereau variaţiile jocului sau fantezia autorilor. Cînd însă comedia a început să constituie un gen dramatic, şi mai ales cînd cheltuielile de reprezentare au trecut pe seama statului, limitarea actorilor a devenit o necesitate. La început, coregia comică s-a condus după regulile fixate în cea tragică ; deci, comedia avea acelaşi număr de actori ca tragedia. Mai tîrziu, acest număr a fost depăşit. Cratinos, urmînd pe Sofocle, cerea trei actori. Aristofan a ridicat numărul lor la patru, cu scopul de a da acţiunii comice mai multă expresie şi mai multă vivacitate. Pînă aici, e vorba numai de rolurile principale ce urmau să fie încredinţate unor actori calificaţi. Însă, în comediile rămase de la Aristofan găsim şi roluri suplimentare, de mai mică importanţă şi întindere. Bănuim că acestea erau încredinţate unor membri din cor sau erau jucate de către actori începători, mulţumiţi astfel că-şi puteau face şi ei puţină ucenicie.

Jocul actorilor comici trebuia să se deosebească mult de acela al actorilor tragici. De aceea, ei formau categorii diferite. Pe lîngă voce, dicţiune şi ştiinţă de a spune versuri, actorilor comici li se mai cerea să fie supli, agili, să poată trece de la situaţiuni serioase la acţiuni bufone, să fie acrobaţi, să ştie să cînte şi să danseze. În plus, le mai trebuia şi acel simţ de măsură şi de distincţie, prin care să înţeleagă că toate acestea nu trebuiau să rămînă doar divertismente, ci trebuiau să mijlocească natura dramei satirice, cu mulţimea şi complexitatea ei de semnificaţii.

Asupra felului cum se costumau actorii comici, se pot face supoziţii şi reconstituiri plauzibile. Întrucît multe din personajele comice aduse în scenă aveau mai mult caracter de marionete vii, nu era nevoie să li se înalţe talia, să li se dea înfăţişare şi proporţii supraumane, cum ştim că era cazul în tragedie. Era suficient ca acestea să apară cu înfăţişarea lor obişnuită. Cînd totuşi trebuiau să-şi schimbe această înfăţişare, o făceau pentru travestiuri comice, dintre care unele mergeau pînă la forme groteşti sau obscene de carnaval. În costumaţia comică, principala piesă era un veşmînt lipit de corp, pe care erau pictate sau aplicate tot felul de împestriţături. Sub acest tricou, cînd era cazul, se puneau perne, aşa încît personajul să capete înfăţişare bufonă, cu cocoaşă, cu abdomen sau cu şolduri gigantice. Culorile erau



Actor comic

strigătoare, totul trebuind să amintească şi să creeze imagini de sărbătoare dionisiacă. De notat, însă, că această costumaţie comică evita să alunece definitiv în grotesc. Diferite tunici sau haine pe care actorii le puneau pe deasupra trebuiau să amintească de situaţia reală a personajelor respective, după rangul lor în societate şi după cerinţele convenţionale ale acesteia.

Actorii comici, întocmai ca actorii tragici, purtau şi ei mască. Nu se poate şti dacă şi în comedie se foloseau, ca în tragedie, măşti tipice. Înclinăm să credem că măştile comice erau mai variate şi mai libere decît cele tragice. Aparent, ele aveau o notă predominant carnavalescă ; în fond, însă, căutau să reprezinte şi trăsături de caracter ale personajelor puse în cauză.

4. Corul

Corul comic, deşi deosebit de cel tragic, funcţiona însă după aceleaşi reguli. Format la început din douăsprezece persoane, el s-a ridicat mai tîrziu la şaisprezece şi chiar la douăzeci şi patru. Comedia făcea adeseori uz de anticor, de unde nevoia ca aceste două grupe să fie îndeajuns de numeroase. Comparativ, corul avea un rol mai activ decît în tragedie ; se apropia mai mult de acţiune şi uneori chiar intra în ţesătura acesteia. Coriştii apăreau în deghizări diferite, după subiectul pe care trebuiau să-l susţină : păsări, animale, nori etc. Mai precis : în *Păsările,* Aristofan aducea în scenă un cor format din două grupuri de păsări, unul figurînd femele şi altul masculi ; în *Lisistrata,* acelaşi autor îşi compunea corul dintr-un grup de bărbaţi bătrîni şi din altul de femei bătrîne, pe care le punea să se certe, să-şi arunce reciproc injurii sau să se dedea la acte comice pe placul mulţimilor de spectatori. Nu ne-au rămas documente, după care să putem reconstitui în amănunţime costumaţia coriştilor. Se crede, însă, că aceasta nu mergea pînă la detalii ori imitaţii groteşti. Simţul de măsură şi de simplicitate al grecilor dădea şi aici linia. Astfel, coriştii puşi după necesităţile acţiunii să figureze — să zicem — centauri, păsări, viespi, nori, insule, deme, oraşe, plugari etc. îşi marcau această calitate printr-un detaliu vestimentar caracteristic, printr-o emblemă sugestivă, printr-o fantezie amuzantă. Viespile din comedia cu acelaşi nume, de pildă, erau figurate printr-o talie subţire şi alungită, iar ca emblemă sugestivă aveau un ac exagerat ca dimensiuni, pe care îl tîrau după ele. De remarcat — cel puţin în comediile de seamă, semnate de poeţi talentaţi — că recunoaşterea personajelor din cor nu era lăsată doar pe seama costumaţiei, ci în primul rînd ea trebuia să rezulte din cuprinsul şi înţelesurile textului.

În general, manifestările corului erau zgomotoase, vii, adeseori chiar frenetice. O bună parte din ordinea aceea euritmică ce constituia gravitatea şi nobleţea corurilor tragice e înlocuită aici cu o dezlănţuire bogată, agitată, în care se putea recunoaşte cu uşurinţă originea lor dionisiacă. Marea preferinţă a corului comic era să se descarce în mişcări vehemente şi să danseze. E vorba de dansuri comice, dintre care unele — aşa-numitul *cordax* — erau, după spusele lui Pollux, nişte sarabande violente în care uneori se ajungea şi la situaţii lubrice sau obscene.



Cor de comedie *(După Mantzius și Silvio d'Amico, op. cit.)*

Pe scurt, manifestările de acest gen ale corului comic ilustrau bine una din caracteristicile de seamă ale comediei grecești : îmbinarea din elemente ordonate cu enormități neverosimile, a spiritului de finețe cu anume trăsături vulgare, a echilibrului armonic cu situațiuni de frenezie licențioasă.

5. Limbajul

Ca notă generală, stilul întrebuințat în comedie trebuia să păstreze o unitate cu cel întrebuințat în tragedie. Unitate, însă, nu însemna identitate. Cu spiritul de finețe și de proporție care îi caracteriza, grecii au înțeles că pe de o parte trebuia să se respecte convenientele clasice ale teatrului ca manifestare a cugetului național, dar pe de altă parte trebuia să se acorde și anume libertăți, cerute de nota mai îndrăzneață și satirică a genului comic.

Așa fiind, ceea ce caracterizează limbajul comediilor grecești este mobilitatea lui ; mai bine zis, putința lui de a evolua între extreme, fără ca din această cauză să-și frîngă vreodată continuitatea. Aici, de pildă, stilul păstrează linia de poezie demnă, liniștită și profundă, întocmai ca aceea care făcea frumusețea unică a versurilor tragice ; dincolo, el își asociază în mod scăpărător licențele ori îndrăznelile surprinzătoare ale satirei, ale parodiei, ale bufoneriei sau ale aluziei pornografice. Mijloacele ei de a excita rîsul sînt bogate și ingenioase. Întotdeauna, aceste treceri ne sezisează plăcut, ne interesează ; niciodată nu le lipsește spiritul. Vocabularul comic e mai bogat decît cel tragic. Ceea ce adeseori tragedia relata ocolit, prin perifraze reținute și concentrate, comedia spune direct, cu termeni proprii, corespunzători lucrurilor și situațiilor din realitate. Poetul comic se mișcă mai ușor și mai liber decît cel tragic, pentru că el își extrage materialele de peste tot : din vorbirea vechilor poeți iambici, din legendele și cîntecele populare, din diferitele dialecte ale peninsulei și insulelor grecești, din vocabularele de port, de piețe sau de țară, ca și din vorbirea de circumstanță din agora, din conversațiile de lume sau din cenaclurile poetice și filozofice. De aceea, serii întregi de denumiri : lucruri obișnuite, alimente, boli și infirmități, detalii practice, răutăți, jigniri, atacuri etc. — denumiri care

în tragedie i-ar fi tulburat acesteia înălţimea ei filozofică şi poetică — aici, în comedie, sînt totuşi la locul lor, contribuind în mod activ la nota ei de realitate şi la verva ei satirică.

6. Personajele

Personajele comice, şi ele, fără a rupe punţile cu cele tragice, se deosebeau însă mult de acestea. Natura lor ţinea de însăşi natura genului satiric, care pentru greci însemna — cum am mai amintit — un amestec inedit de bufonerie şi de eroism.

Ca personaje bufone, în afară de mulţimea actorilor rustici care acopereau o întreagă diversitate de roluri, facem cunoştinţă cu satirii, cu personajul Silen şi cu fiii acestuia.

Satirii intrau în mod obligatoriu în corurile comice, de unde şi denumirea de *dramă satirică* dată comediilor. Cine erau aceşti satiri şi ce roluri îndeplineau în desfăşurarea generală a reprezentaţiilor comice ?

În imaginaţia mitologică a grecilor, satirii erau nişte zeităţi minore, mai bine zis nişte apariţii demonice, care populau de preferinţă pădurile şi ţinuturile muntoase. I-am putea asemăna, pînă la un punct, cu dracii sau cu moroii din legendele noastre folclorice. Într-un fel, i-am putea considera şi nişte versiuni masculine ale nimfelor, deşi sînt departe de a avea liniştea, graţia, vaporozitatea şi nota benignă a acestora. Prima descriere a satirilor apare într-un fragment din Hesiod, citat de geograful Strabon. Plastic, ei s-au bucurat de o largă reprezentare : îi găsim pictaţi pe vase şi sculptaţi de Lisip şi Praxiteles.

Ca înfăţişare, jumătate erau oameni şi cealaltă jumătate erau animale. Latura omenească era reprezentată prin corpuri graţioase de efebi iar latura animală prin urechi ascuţite, cîteodată prin două corniţe aşezate deasupra frunţii, prin bărbuţă alungită ca de ţap (poporul chiar îi numea cu o nuanţă trivială şi lascivă „ţapi") şi printr-o codiţă atîrnînd din jumătatea posterioară a trupului. Sub îmbrăcămintea lor, un fel de tricou strîns bine pe corp, păreau goi. Şoldurile le erau înfăşurate într-o piele de capră iar pe umeri le atîrna o nebridă.

Satirii au o psihologie senzuală şi uşuratică, de copii ai naturii. Nu respectă nici o disciplină, n-au nici un criteriu moral. Singura lor inteligenţă constă dintr-o abilitate rustică, dintr-un senzualism primitiv, ascunzînd sub o aparenţă agilă naturi leneşe, fricoase şi insolente. Cu toată înfăţişarea lor umană, instinctul animal îi predomină. Se excită din nimic, după cum tot din nimic le piere dispoziţia. Marea lor plăcere e să sperie pe păstori, să alerge în exaltare senzuală după nimfe, să umple văzduhul de strigătele şi jocurile lor, să cînte şi să danseze. Fondul lor temperamental e făcut din frivolitate exuberantă şi iresponsabilă ; se bucură de viaţă şi în dezlănţuirea acestei porniri nimic nu-i poate reţine, punîndu-le stavila unei măsuri sau alta.

Imaginaţia mitologică făcea din satiri tovarăşii nelipsiţi ai zeului Dionisos. Îl însoţeau pe acesta în peregrinările sale, îi mijloceau goana după voluptăţi, îl însoţeau în aventurile sale amoroase şi, în cadrul serbărilor legate de culegerea viilor, contribuiau prin jocurile, cîntecele şi nebuniile lor la atmosfera de manifestări delirante ce făcea parte din cultul zeului. Tocmai această calitate, de

tovarăşi nedespărţiţi ai lui Dionisos, e ceea ce a determinat aducerea satirilor pe scenă şi situarea lor ca personaje necesare în reţeaua reprezentaţiilor comice.

Personajul *Silen* merită o atenţie asemănătoare. Grecii l-au împrumutat din mitologia frigiană, modificîndu-i însă caracterele sale originare. Mitul lui avea înrudiri apropiate cu mitul lui Bacchus. Ca şi acesta, se născuse în oraşul legendar Nysa, după unele legende ca fiu al lui Hermes, după altele ca fruct al dragostei dintre Pan şi o nimfă. Nedespărţit de Bacchus, îl însoţea pe acesta în călătoriile şi în aventurile lui. Grecii l-au reprezentat în diferite feluri. Mai de mult, în secolul al VI-lea î.e.n., silenii (apariţii demonice, ale căror trăsături caracteristice au fost rezumate mai tîrziu în personajul nostru) erau figuraţi în mod grotesc, cînd cu picioare şi copite de cal, cînd cu urechi de porc. Un secol mai tîrziu, în epoca clasică (sec. V), reprezentarea personajului a fost umanizată, statornicindu-se în forma aceasta : un bătrîn, chel, cîrn, de statură atletică, păros, avînd ca insigne specifice un burduf, în mînă thyrsa bacchică, şi pe cap o coroniţă de iederă. Judecînd după statuia celebră păstrată la Vatican, în care Silen apare ţinînd în braţe pe pruncul Bacchus, personajul nu este lipsit de oarecare măreţie. Însă, odată suit pe scenă şi devenit personaj comic, această măreţie a lui Silen nu se va mai păstra ; ea va face loc acum unei fizionomii ciudate şi burleşti.

Ca fire, Silen se aseamănă oarecum cu satirii. Nu are agilitatea acestora, dar dispune în schimb de mai multă stăpînire asupra mişcărilor sale. Şi el, întocmai ca fraţii lui mai mici, e lipsit de criterii : nu ştie să distingă între bine şi rău, nu e nici generos, nici negeneros, nu se ridică prin nimic — moralmente — peste natura lui elementară. Gesturile şi atitudinile sale îl pot apropia oarecum de o linie artistică, nu însă şi de una etică. Marea lui voluptate e băutura. Burduful de care nu se desparte niciodată e menit să fie plin mereu cu vin. E stăpînit de vicii : beţiv, mincinos, laş, fără răspundere, indiferent faţă de tot ce nu-i procură o plăcere imediată ; totuşi, pentru că simţul poetic al grecilor a ştiut să-l situeze într-o lume de fantezie, aceste vicii nu ne supără şi nu ne dau acel sentiment de repulsie care s-ar produce cu siguranţă, dacă aceleaşi porniri le-am întîlni la oameni.

O altă categorie de personaje comice îşi trage existenţa din diferitele legende ce circulau în lumea greacă. La început, comedia se complăcea să admită şi personaje groteşti, monstruoase, ceea ce în tragedie fusese din capul locului exclus. E vorba de personaje ca acestea : Sfinxul, Proteu, Cercion, Glaucos, Ciclopul ş.a. Cu timpul, ele au fost părăsite. Ultimul supravieţuitor pare să fi fost Ciclopul, după cum ne dovedeşte piesa cu acelaşi nume a lui Euripide. Acesta ne era înfăţişat ca un căpcăun, cu reacţiunile tipice ale naturii lui negative, cu un fel de judecată cinic şi amoral, fără nici o credinţă, cu unele aparenţe omeneşti, dar în fond fără nici o afinitate pentru sentimentele umane propriu-zise. Poetul îşi dă seama de neverosimilitatea personajului ; totuşi îl păstrează, întîi pentru că i-a putut împrumuta o anume unitate dramatică, şi apoi pentru că domeniul comediei e mai larg, mai deschis fanteziei şi deci mai puţin ţinut în loc de limitele raţiunii sau de acelea ale experienţei colective.

Dintre personajele legendare, unul care s-a bucurat în comedia greacă de o largă reprezentare este personajul lui Hercule. Acest personaj părea cu deosebire indicat pentru a întruni în el trăsăturile eroice, atît de scumpe şi de necesare sensibilităţii greceşti, cît şi acele pervertiri de viciu şi de lascivitate, pe

care le putea imprima tovărăşia satirilor ori a silenilor, şi despre care mai trebuie să precizăm că mulţimile le gustau îndeosebi. Într-adevăr, Hercule era pus să îndeplinească şi acţiuni nobile — ca de pildă în *Alcest* de Euripide, unde pătruns de nevoia de a-şi răscumpăra o greşeală îl vedem smulgînd pe Alcest din mîinile prădalnice ale lui Thanatos — dar totodată îl găsim şi în situaţiuni de brutalitate, cu pofte insaţiabile, cu porniri senzuale de nestăpînit, distrugînd doar din plăcerea de a face rău ori de a-şi arăta în mod spectaculos puterea. Trebuie însă remarcat că atît în primele atitudini, cît şi în celelalte, personajul Hercule rămîne impunător, cu ceva măreţ şi nobil în el. Faptul e caracteristic şi semnificativ. În el găsim perpetuarea unei reguli tacite, tradiţionale, potrivit căreia personajele comice, în chiar momentele lor de maximă hilaritate, trebuiau să-şi păstreze o notă de demnitate, capabilă să impună respect spectatorilor.

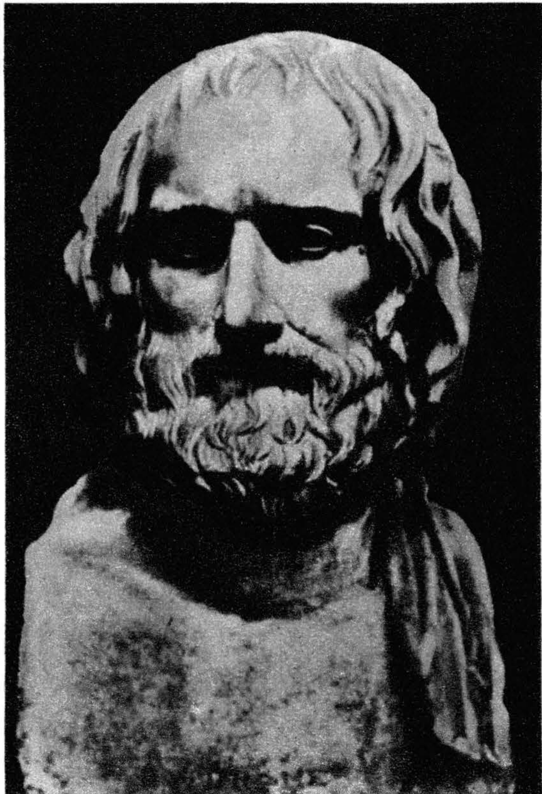
Mai tîrziu, cînd comedia s-a constituit şi şi-a atins cu Aristofan apogeul, alcătuind ceea ce istoria literaturii greceşti numeşte *comedia veche*, personajele comice vor evolua mult. Fondul lor bufon, grotesc sau carnavalesc a rămas şi mai departe ; însă, într-o anume măsură, ele şi-au însuşit şi o realitate umană. Fireşte, această realitate umană rămînea departe de esenţele şi profunzimile personajelor tragice. Numeroase trăsături ale firii omeneşti — trăsături, să zicem, privind gravitatea acesteia, intimitatea ei morală şi filozofică, patetismul luptei cu soarta — nu-şi aveau locul în comedie. Vom întîlni în această comedie o galerie bogată de personaje, cu înfăţişări variate şi de condiţii foarte diferite : zei, eroi, oameni, conducători de stat, muritori de rînd, filozofi, scriitori şi poeţi, negustori, preoţi, paricizi, declasaţi etc. Vom găsi de asemenea alegorii personificate, ca de pildă : Beţia, Comedia, Sărăcia. Pentru moment, această diversitate ne uluieşte. Dar, pe măsură ce ne apropiem de spiritul vechii comedii greceşti, înţelegem că în această risipă de situaţii exista totuşi o unitate.

Personajele comice sînt ţinute pe o muchie : nu recunoaştem la ele criterii morale, dar nici nu putem să le considerăm amorale. Pe de o parte, ne dăm seama că ele n-au generozitate ; că nu pot iubi cu înălţime, că în ele conştiinţa nu este încă o forţă ; că raţiunea lor — atîta cîtă o au — funcţionează doar prin frînturi ; că în multe din manifestările lor nu există nici decenţă şi nici sensibilitate ; că în toate acţiunile lor e un amestec de nebunie şi de realitate ; că aceste acţiuni au în ele ceva de instinctualitate primară şi că nimic în actele lor nu pare demn şi consistent ; în sfîrşit, că şi dacă schiţează ceva bun, valoros, acest început e părăsit repede, pentru plăcerea iresponsabilă de a spune o glumă. Pe de altă parte, trebuie să recunoaştem că aceste personaje comice au făcut posibilă zugrăvirea de moravuri şi de caractere. Satira căreia i-au putut da viaţă pe scenă a izbutit să pună şi să dezbată probleme adînci de viaţă şi de filozofie socială. Personajele comice vor deveni o contrapondere umană a celor tragice, făcînd ca în atmosfera lor de zgomot şi de grotesc să răsară şi să înflorească situaţii de poezie mare, universală.

7. Comedia şi fondul ei politic

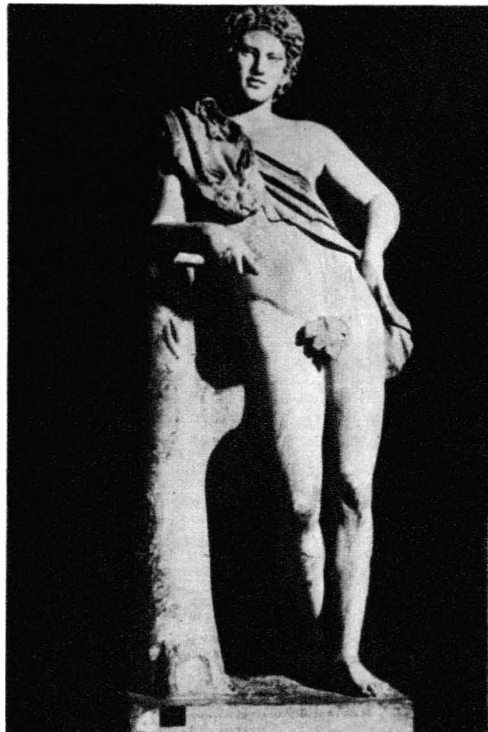
Ca şi tragedia, comedia a cunoscut momentul ei de apogeu în secolul al V-lea î.e.n. Trebuie să precizăm că în această epocă drama satirică sau comedia nu însemna pentru greci numai un mijloc de divertisment, ci şi o formă serioasă de manifestare a conştiinţei cetăţeneşti. Dacă tragedia putea să reflecte

Euripide. *(Muzeul Național, Napoli.)*

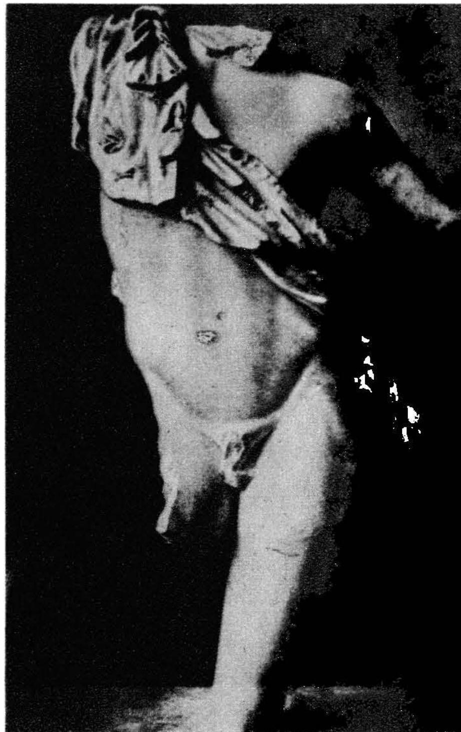


Hipolit conducîndu-și carul, în momentul cînd monstrul ieșit din mare îi sperie caii. *(Pictură pe vas.)*





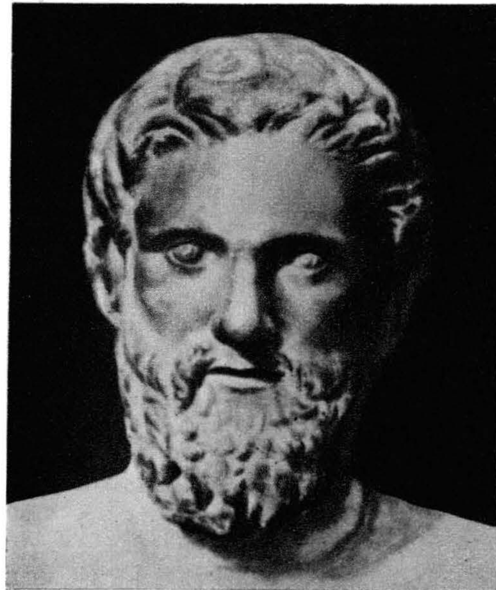
Faunul de Praxiteles. *(Muzeul Capitolin, Roma.)*

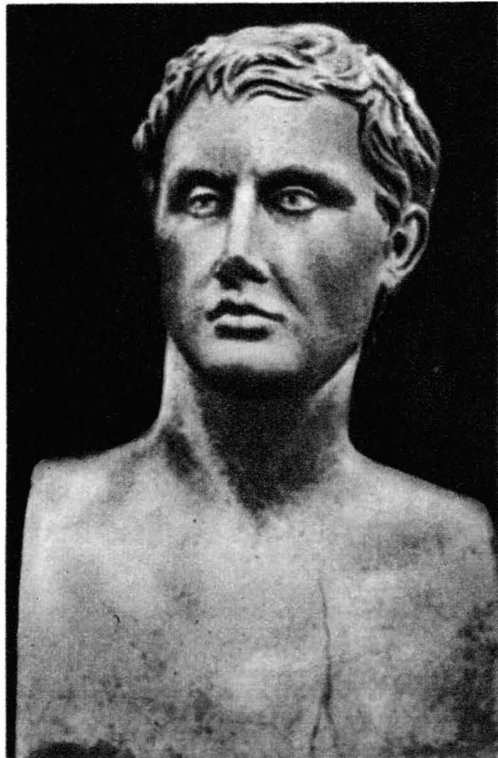


Tors de satir. *(Muzeul Luvru, Paris.)*



Dans de satiri. *(Pictură pe vas. Muzeul Național, Atena.)*





Aristofan. *(Muzeul Național, Napoli.)* ↑

Menandru. *(Muzeul din Boston.)* →



Scenă de satiri și bacante. *(Pictură pe vas. Muzeul Național, Napoli.)*



Cor din *Păsările* de Aristofan. *(După Mantzius şi Silvio d'Amico, op. cit.)*

Cor din *Cavalerii* de Aristofan. *(Pictură pe vas. Muzeul din Berlin.)*

concepţia greacă despre poziţia omului în faţa existenţei, comedia, în schimb, va cuprinde în ea ecourile diferitelor evenimente contemporane, unele de ordin social şi politic, altele de ordin artistic şi literar. Nu greşim numind-o o adevărată tribună de opinie publică, întrucît îi putem recunoaşte roluri asemănătoare cu acelea pe care le va avea presa în vremurile moderne. Numărul personajelor s-a mărit. Alături de personajele comice tradiţionale apar acum şi personaje contemporane : scriitori, poeţi, filozofi, oameni de stat şi oameni de lume. Prezenţa acestora e cît se poate de transparentă ; cînd nu sînt desemnaţi cu numele lor autentice, îi recunoaştem după aluziile cu care sînt întîmpinaţi pe scenă sau după masca pe care o poartă actorii respectivi. Împrumutînd astfel un conţinut social şi politic, comedia se va amesteca în lupta dintre partide, va ataca şefi de stat şi conducători de acţiuni publice, va parodia diferite evenimente sau măsuri la ordinea zilei, va demasca proiecte şi va înfiera ambiţii, încercînd să fixeze o linie de gîndire comună faţă de problemele în curs ale cetăţii. Nimeni nu e cruţat, probă că vom vedea adesea figurîndu-se pe scena comică chiar personalităţi de prim ordin, ca Pericle, Aspasia, Cleon, Lamachos, Socrate, Sofocle, Euripide ş. a. Satira politică se îndreaptă nu numai asupra persoanelor, ci şi asupra instituţiilor sau asupra stărilor de spirit. În consecinţă, vom găsi în ea parodieri ale legendelor mitologice, picturi de moravuri, satirizări ale diferitelor procedee politice, bufonerii inspirate de situaţii sau manifestări publice curente. Adeseori, pamfletele comice sînt de o virulenţă necruţătoare ; niciodată, însă, ele nu împing lucrurile pînă acolo încît să se transforme în calomnii iresponsabile sau să jignească peste limită sentimentele de măsură şi de dreptate ale poporului.

Pentru greci, opoziţia nu însemna numai o acţiune, ci şi o a doua natură. Ea ţinea de firea lor impresionabilă, de inteligenţa lor vie şi ascuţită, de aplecarea lor spre dispută şi spre jocurile dialectice ale minţii. Deopotrivă, mai ţinea de sufletul lor democratic, acel suflet democratic în care Platon vedea o nesfîrşită reţea de stări contrarii, de bună dispoziţie urmată adesea de porniri sarcastice şi negatoare, de susceptibilităţi greu de prevăzut şi deopotrivă greu de stăpînit.

Faptele amintite ne ajută să înţelegem că drama satirică avea caracter militant ; ea semăna cu un pamflet în acţiune, în care sub haina caricaturii şi a vervei comice puteam recunoaşte profiluri întregi ale vieţii politice ateniene.

Era curent, în cadrul reprezentaţiilor comice care figurau diferite personalităţi politice la ordinea zilei, ca scena să devină o prelungire a forului public sau eventual o rivală a acestuia. Uneori, în anume momente critice ale acţiunii, după ce corul se alinia în scenă, corifeul (sau eventual personajul principal) păşea în faţa publicului şi, scoţîndu-şi masca, începea să recite un text ce punea în cauză oameni şi situaţii politice ale momentului. Cum acesta avea singur cuvîntul, beneficiind de înălţimea rampei precum şi de împrejurarea că în cadrul unei reprezentaţii teatrale nu era îngăduit să i se dea replici din public, se înţelege că rostirea lui putea să capete o deosebită autoritate. Au fost cazuri cînd efectul acestor monoloage a întrecut aşteptările. Astfel, se spune că în urma unui asemenea monolog, Pericle — care se afla atunci în culmea gloriei — a fost constrîns să renunţe la dispoziţia prin care încerca să înlocuiască puterea legilor cu autoritatea sa personală. Puterea teatrului de a determina reacţiuni de opinie publică era deci atît de mare, încît Platon s-a simţit dator să

spună — nu fără justețe — că republica Atenei semăna cu o adevărată *teatrocrație*.

Memorabile, în privința aceasta, au rămas pledoariile comediilor grecești pentru ideea de pace. Vom simți faptul, mai de aproape, cînd vom analiza comediile lui Aristofan. La baza acestor pledoarii se găsea spiritul de opoziție al comediilor împotriva concepției expansioniste, ce domina în mod stăruitor viața politică a Atenei.

PRECURSORII COMICI ŞI CONTEMPORANII LUI ARISTOFAN

Numeroase date cuprinse în capitolul anterior privesc mai mult comedia din secolul al V-lea, în faza ei de apogeu, aşa cum a fost ilustrată de către Aristofan. Pînă a ajunge la aceste stadii, comedia a avut însă de străbătut drumuri lungi. Din nefericire, textele ce ni s-au mai păstrat sînt prea puţine, pentru a putea reconstitui, într-o înlănţuire strînsă şi unitară, toate aspectele acestei evoluţii. Dar şi aşa, cu toate obscurităţile care subzistă încă pînă şi în cele mai informate lucrări de specialitate, e necesar să ne oprim asupra capitolului, amintind într-o înşirare simplă şi cu caracter informativ principalele sale momente.

1. Inceputurile din Megara

Aproape în toată lumea greacă, în secolul al VI-lea î.e.n., asistăm la o tendinţă populară ca instinctul mimic să se unească cu instinctul satiric, dîndu-se astfel la iveală diferite manifestări zgomotoase, fără conţinut precis şi fără o arhitectură dramatică propriu-zisă, dar presimţind şi cuprinzînd în germene elemente caracteristice ale viitoarei comedii.

O primă agregare în acest sens este aceea care ni se semnalează din Megara, cetate situată în istmul de Corint, în vecinătatea Aticii. Comedia despre care se afirmă că s-ar fi născut aici este pusă în legătură cu evenimentele ce duseseră în cetate la răsturnarea tiranului Teagen şi la instaurarea către anul 581 a unui regim democratic. Se crede că de îndată ce democraţia a ieşit victorioasă, dînd astfel iambilor dionisiaci putinţa de-a se mişca mai liber, pornirile de ură, de sarcasm şi de satiră ale taberelor opuse au izbucnit în valuri. Bineînţeles, acestea erau departe de-a se prezenta sub forma unei construcţii ordonate, putînd să se menţină pe picioare proprii. Ce pare mai probabil, e că ele formau doar nuclee comice, naive, plutind într-o masă de scene zgomotoase şi dezlînate, în care o ficţiune de tip mai mult rural se amesteca rudimentar cu realitatea.

Cei care compuneau aceste farse megarice erau nişte bieţi poeţi de ţară, dar despre care tradiţia a păstrat în genere o amintire înfrumuseţată.

Susarion, despre ale cărui versuri se face menţiune în jurul anului 570, este cel mai cunoscut dintre vechii poeţi megarici. I se atribuie originalitatea de-a fi scris primele comedii în versuri, bineînţeles comedii de un tip primitiv, a căror întindere probabil că nu depăşea trei sute de versuri. Susarion mai este important şi prin aceea că o dată cu el comedia a trecut din Megara în Atica. Nu ştim cu exactitate în ce fel s-a efectuat această trecere : dacă — anume — a făcut-o însuşi autorul sau s-a făcut în mod spontan prin propagare din localitate în localitate.

Se mai face menţiune, în diferite documente contemporane, de încă doi autori : *Myllos* şi *Meson*. Despre fiecare ştim foarte puţin. Se bănuieşte, doar, după unele adagii în legătură cu numele lor şi intrate apoi în circulaţie ca proverbe, că operele lor comice ar fi fost mici prezentări scenice de cronică locală.

Oricum, puţinele date ce ne stau la îndemînă nu pot constitui o istorie. Lipsa de mărturii mai durabile ne obligă să credem că operele comice din această epocă nu aveau o ţinută dramatică propriu-zisă, ci erau mai mult nişte bufonerii campestre, în al căror sarcasm primar se strecurau difuz unele accente sau trăsături de satiră socială.

2. Epicharm

Un alt loc, în Grecia, în care putem găsi prefigurări ale comediei înainte de pătrunderea acesteia la Atena, este Sicilia. Populaţia insulei, făcută dintr-un amestec vioi de rase, era renumită pentru vivacitatea şi fineţea ei de spirit. La început, producţia comică de-aici nu se deosebea ca valoare şi conţinut de farsa megarică : acelaşi amestec de scene scurte, aceeaşi dispersiune a elementelor comice, deşi — se spune — pasajele în cauză nu erau lipsite de un anumit simţ al ideilor generale. A apărut însă un poet cu adevărat mare, care procedînd cu mînă de maestru a izbutit ca în aceste materialuri informe şi confuze să pună ordine şi cristalizare artistică. Este vorba de Epicharm.

Epicharm, cunoscut atît ca poet cît şi ca filozof, a trăit între anii 540—450 î.e.n. La Megara, în Sicilia, a fost discipolul lui Pitagora. După aceea s-a stabilit la Siracuza, unde a compus opera sa dramatică, operă ce face din el creatorul comediei doriene. Nu ni s-a mai păstrat nici o comedie în întregime ; îl cunoaştem doar din fragmentele rămase — după unii cercetători în număr de treizeci şi cinci, după alţii de treizeci şi două — şi din cîteva mărturii, între care cele mai importante sînt acelea ale lui Platon şi Aristotel.

Meritul principal al lui Epicharm e de-a fi dat comediei doriene sau siciliene o formă. Pînă la el, această comedie plutea într-o masă de incertitudini, făcute din scene dezlînate şi zgomotoase, din ficţiuni fără consistenţă, din scene satirice lipsite de unitate între ele. În toate acestea, poetul nostru a încercat să introducă ordine, înlănţuind faptele într-o acţiune şi punîndu-le astfel să exprime o fabulă. Titlurile şi fragmentele păstrate ne arată că Epicharm a ţinut seamă de toate elementele comediei populare de pînă la el, atît de cele de ordin mitologic, cît şi de cele extrase cu naivitate din realitatea contemporană. A adăugat personaje noi, dintre care cel mai însemnat, acela al parazitului, va trece definitiv în comedia universală ; cît despre zei, aceştia erau puşi să se amestece în diferite incidente bufone ale vieţii de toate zilele, ceea ce avea să constituie de-acum înainte un procedeu curent în drama satirică. Cu privire la

cor, predomină impresia că acesta lipsea. În locul corului obişnuit format din băutori, se pare că Epicharm aducea în scenă actori distincți, cărora le dădea în sarcină să susțină o fabulă dramatică ; în felul acesta, partea corului era integrată în mersul acțiunii.

Tonul general al comediilor lui Epicharm continua pe acela al comediilor populare. Se caracterizau prin scene scurte, prin peripeții numeroase, prin descrieri plăcute, prin intrigi simpliste şi elementare, prin reflecții ironice şi jocuri de cuvinte, printr-o rețea vioaie de glume cînd naive, cînd malițioase. Prin nota de viață, de voioşie şi de libertate pe care o punea astfel în mişcare, notă ce întrunea în ea atît momente de spontaneitate naturală cît şi momente superioare de reflecție, se poate spune că Epicharm a dezvăluit grecilor adevărata natură a comediei. Făcea explicit ceva ce pînă atunci trăise doar implicit, în cugetul general şi anonim al poporului. Ce mai trebuie să reținem, e că toate acestea erau exprimate într-un limbaj remarcabil prin ținuta şi poezia lui. În stilul său, Epicharm a ştiut să îmbine elementele de dialect popular — fără acestea n-ar fi izbutit să redea verva şi coloritul de comedie — cu nota de eleganță pe care o practica vorbirea societății alese din Siracuza.

Ce mai contribuie ca Epicharm să apară ca un întemeietor al comediei e şi faptul că textele sale dramatice, pe lîngă satiră, erau îmbibate şi de-o anume fosforescență filozofică. Unii comentatori fac din el un adept al şcoalei pitagoreice ; alții îl consideră drept un filozof original, aproape un precursor al lui Platon. Aceste opinii se sprijină pe conținutul unora din fragmente, în care într-adevăr apar diferite asertiuni sau sentințe filozofice.

În strînsă legătură cu numele lui Epicharm apare şi numele lui Formis, poet grec care a trăit în Sicilia, şi pe care Aristotel îl socoteşte deopotrivă printre întemeietorii comediei. Din nefericire, opera lui a dispărut în întregime, iar referințele rămase sînt prea sărace pentru a ne mai reda ceva din profilurile operei şi ale poetului.

3. Predecesorii lui Aristofan

Chionide, citat de Aristotel şi de Suidas, se afirmă la Atena ca poet comic în epoca războaielor medice. Deținem asupra lui doar cîteva informații. În timpul său, comediile nu figurau încă în concursurile dramatice şi în programul festivităților de stat. Oricum, dacă ne conducem după faptul că nu-l găsim printre numele de predecesori pe care Aristofan le enumeră în parabaza din comedia sa *Cavalerii*, tragem concluzia că nu s-a bucurat de popularitate din partea contemporanilor săi. Cunoaştem din toată opera lui doar trei titluri de comedii : *Eroii*, *Cerşetorii* şi *Perşii*. Ultimele două par însă apocrife ; puținele texte ce ne-au rămas de la acest poet — în total zece sau douăsprezece versuri izolate — nu au puterea să ne dea în această privință vreo certitudine.

Magnes ne este ceva mai cunoscut, în special prin referințele ample pe care le avem asupra lui din partea lui Aristofan. Este clar, însă, că poetul s-a bucurat de mai multă reputație decît contemporanul său mai vîrstnic Chionide. Se pare că a cucerit victoria de treisprezece ori, fiind încununat în acelaşi timp cu Eschil. Multă vreme, a fost poetul comic la modă. A inventat pentru corurile sale travestiri fantastice, între care cel mai cunoscut a fost corul de

păsări. După cum relatează Aristofan în *Cavalerii*, bătrîneţea i-a fost tristă. Verva sa n-a avut în ea putinţa de-a se regenera. Toate încercările lui de-a găsi noi elemente comice care să fie pe placul publicului s-au dovedit zadarnice. Ceea ce la tinereţe îi atrăsese succese şi aplauze, la bătrîneţe s-a transformat în dezastru. Avea imaginaţie, fără însă ca aceasta să se susţină pe o putere echivalentă de gîndire. S-a văzut la bătrîneţe, pur şi simplu, gonit de pe scenă. Acelaşi public care altădată îi aclama nebuneasca sa vervă satirică, acum îl lăsa pradă uitării şi indiferenţei. Găsim în aceasta o lege şi un învăţămînt : simpla vervă şi simpla bufonerie nu pot fi de ajuns pentru a da viaţă comediei. Acestea trec repede ; odată date la o parte, putem constata că pe locul lor nu mai rămîne nimic. În viaţa sa de-a lungul veacurilor şi mileniilor, comedia a avut adeseori prilejul să confirme şi să sufere adevărul acestei legi.

Titlurile comediilor lui Magnes sînt sugestive : *Cîntăreţii din vioară, Păsările, Lidienii, Broaştele, Dionisos* etc. Unele din acestea vor fi reluate de Aristofan şi puse în fruntea capodoperelor sale.

Cel mai important dintre predecesorii lui Aristofan a fost Cratinos. S-ar fi cuvenit ca asupra acestui poet să ne oprim mai mult. Însă, cum şi din această operă n-au mai supravieţuit decît cîteva fragmente mici şi izolate, ne aflăm în situaţia ca şi pe autorul lor să-l privim tot indirect, prin prisma unor referinţe contemporane. A scris în perioada dintre a doua jumătate a secolului al V-lea şi începutul secolului al IV-lea, fiind încununat de nouă ori şi avînd adesea drept adversar mai tînăr pe Aristofan. Cu Cratinos, comedia a făcut paşi însemnaţi în constituirea şi cristalizarea ei. Comedia care pătrunsese din provincie la Atena nu avea încă linia, caracterele şi unitatea adevăratei comedii. Personajele se mişcau după fantezia dezordonată a autorilor, făcînd ca majoritatea invenţiilor aduse pe scenă să fie simple bufonerii. În această situaţie de haos, Cratinos a pus ordine. Din capul locului, el a eliminat excrescenţele şi excesele, limitînd la trei numărul actorilor care puteau să apară în acelaşi timp pe scenă. Impunînd aceasta, a stabilit implicit că drama satirică sau comedia trebuie să se prezinte ca un gen constituit, dispunînd de o formulă proprie, de legi, de o atmosferă în care tonul ei de libertate şi de îndrăzneală să capete înălţime, simţindu-se totuşi în elementul lui. În măsura în care Cratinos şi-a propus să urmărească neonestitatea oamenilor din cetate şi să întrebuinţeze scena ca un mijloc de-a o lovi, putem vedea în el pe întemeietorul comediei politice, mai bine zis pe acela care a găsit formula definitivă a acestui gen dramatic. Critica sa nu proceda prin învăluiri şi ocolişuri, ci mergea drept la ţintă, lovind frontal, conştient şi de sinceritatea opiniei sale ca şi de autoritatea pe care comedia o putea căpăta în asemenea împrejurări. În privinţa aceasta, îndrăznelile sale satirice au mers uneori foarte departe : a atacat printre alţii pe Pericle, pe care nu s-a sfiit să-l numească „Zeus cel cu capul de ceapă“ sau să-l califice drept „cel mai mare dintre tirani“. Meritul lui Cratinos e cu atît mai mare, cu cît francheţea acestor atacuri era îmbrăcată în idei cu forţă poetică şi dramatică. Mai mult decît oricare dintre înaintaşii săi, se dovedea maestru în a găsi pentru ideile sale satirice o formă dramatică potrivită.

Aristofan, adversarul său mai tînăr în concursurile dramatice, şi împreună cu el şi alţii, l-au atacat adesea, din plin, punîndu-i în cauză atît concepţia

sa de artă cît și anume defecte personale. I se obiecta, de pildă, că e lipsit de grație și de eleganță, că atmosfera comediilor sale nu respiră bună dispoziție, că nu știe să combine în mod armonios planurile acțiunii și, mai cu seamă, că nu izbutește să conducă etapele conflictului dramatic cu artă. În ce privește defectele sale personale, i se amintea gustul său pentru băutură, aceasta în trăsături tari, aproape jignitoare.

Cratinos a ținut ca aceste atacuri, în special cele privind persoana sa, să nu rămînă fără răspuns. Vrînd să dovedească adversarilor săi că vinul nu i-a tulburat în nici un chip inteligența, a compus la bătrînețe comedia *Butelia*, cu care de altminteri a obținut și premiu. Drept subiect al comediei, s-a luat pe sine însuși. El, Cratinos, apărea ca soț legitim al Comediei, femeia căreia în trecut îi închinase toate idealurile tinereții sale. Acuma, însă, aceasta e nemulțumită că soțul său nu-i mai dă destulă atenție, alergînd în schimb după altă femeie, Butelia. Mergînd cu plîngerea sa pînă la arhont, Comedia amenință pe Cratinos cu divorțul, în cazul că nu consimte să revină la obligațiile sale de soț. Pînă la sfîrșit poetul se reculege, vechea lui dragoste redeșteptîndu-i-se în suflet cu toată prospețimea ei de altădată. Geniul său creator a putut deci să reapară, și încă într-o strălucire neatinsă pînă atunci. Pasiunea lui pentru dramă a luat forme atît de vii, s-a revărsat în splendori atît de tulburătoare, încît dușmanii săi, îngrijorați, s-au gîndit în ce chip să-i stăvilească elanul și în ce chip să împiedice ca valurile de farmec și de înălțime ale versurilor lui să se întindă.

Deși construită după un plan alegoric, această comedie a izbutit totuși să pună în lumină fapte și situații reale, să zugrăvească personaje vii, să redea expresiv o luptă de sentimente și pasiuni.

În *Ulisse*, o altă comedie a lui Cratinos despre care s-a vorbit mult, nota militantă trece simțitor în umbră, pentru ca în schimb să iasă în evidență o ciudată dorință de parodiere a *Odiseii*. Autorul nu mai luptă cu persoane din viață și din manifestarea publică a cetății, ci se războiește acum cu Homer. Acesta, intrat încă de pe atunci în legendă, nu avea cum să-i riposteze. Subliniem că această comedie era construită fără parabază, adică fără acea parte în care autorul comic avea latitudinea să pună principala sa dezvoltare ori concentrare satirică. Ce l-a putut determina pe Cratinos la o asemenea schimbare ? Bănuim că piesa a fost scrisă într-una din acele perioade de cenzură mai aspră, în care anume decrete guvernamentale interziceau comediei să mai facă personalități politice și să aducă pe scenă lupte și pasiuni publice ale contemporanilor.

Impresia lăsată de Cratinos asupra epocii sale a fost deosebit de puternică. Aristofan, de pildă, pe deasupra criticilor pe care i le-a adus, nu ezită să-i admire impetuozitatea, îndrăzneala de gîndire și de exprimare, forța pasională pusă în slujba unor idei și a unor convingeri. Cînd îl numește „un mîncător de tauri“, sau cînd îl aseamănă cu un torent care năpustindu-se de-a lungul cîmpiilor ia cu el rădăcini și maluri, desigur, acestea nu sînt invective, ci omagii și recunoașteri ale unei puteri.

Dacă s-ar fi putut ca vitregiile timpului să nu-i distrugă opera ci să i-o lase măcar parțial în picioare, nu este exclus ca poetul Cratinos să se fi înscris în dramaturgia lumii ca un egal al lui Aristofan, și nu doar ca un predecesor al acestuia. Chiar și așa, dacă ne gîndim la măreția naturală pe care i-o dă

linia dreaptă a convingerilor sale ca şi la voinţa lui de-a face din comic o sinteză de artă şi de morală practică, înţelegem de ce unele opinii îl aseamănă cu inspiraţii aproape legendari ai ditirambilor şi îi atribuie în comedie un rol echivalent cu acela pe care l-a avut Eschil în tragedie.

Crates, încă unul din poeţii comici ai Atenei în secolul al V-lea, se bucură de o menţiune importantă în *Poetica* lui Aristotel. Textual, acesta ne spune : „Crates a rupt cu genul iambic, pentru a pune în scenă piese făcute din idei generale şi din ficţiuni pure". De asemenea, se face menţiune despre el în cunoscuta parabază din *Cavalerii* lui Aristofan. Înţelegem, din această menţiune, că în cariera lui de autor dramatic Crates a avut de suferit mai mult înfrîngeri decît victorii, că adeseori publicul atenian l-a nedreptăţit, cu toate că poetul a dovedit o rară perseverenţă în a-i fi util.

Opera lui Crates ni s-a pierdut şi ea. Ni s-au mai păstrat cîteva fragmente dintr-o singură comedie : *Animalele sălbatice (Lighioanele)*. Deşi sporadice, ele ne ajută însă să înţelegem că poetul nostru se deosebea de mulţi din contemporanii săi, prin aceea că în alegerea subiectelor prefera ca în loc de satiră personală şi politică să aducă pe scenă situaţii de critică mai generală. Cu alte cuvinte, era mai bucuros să zugrăvească moravuri decît să pună în cauză oameni. Dispunea de-o inventivitate vioaie şi agreabilă, prin care se pare că şi-a bucurat mult contemporanii. În comedia amintită, publicul făcea cunoştinţă cu două personaje originale, care dorind să trăiască o viaţă aparte s-au refugiat într-o societate fără sclavi, un fel de Eldorado ; aici erau slujiţi de către animale sau de către diferite obiecte uzuale care lucrau singure, căpătînd de circumstanţă judecată şi sensibilitate. Toate acestea erau înfăţişate fără bufonerii, fără sarcasm, fără vreo notă injurioasă îndreptată împotriva cuiva. Gluma din ele se desfăşura cu o discreţie delicată şi ingenioasă, în ale cărei transparenţe se putea desluşi un fond uşor de gîndire filozofică şi morală.

Printre predecesorii lui Aristofan mai pot fi citate şi alte nume de poeţi comici : *Teleclides, Hermipos, Mirtil, Filonides* ş. a. În general, toţi aceştia continuă pe Cratinos mai cu seamă în ce priveşte aluzia politică şi gluma sarcastică îndreptată împotriva conducătorilor cetăţii. Comedia pare acum un gen constituit. Ea şi-a găsit drumurile, a pipăit pulsul preferinţelor populare, şi-a fixat oarecum tematica, a început să înţeleagă în ce direcţie va trebui să se dezvolte funcţiunea sa satirică. Rămînea, în continuare, ca aceste cîştiguri să fie consolidate şi perfecţionate. Faptul va fi împlinit de către Aristofan şi contemporanii săi.

4. Contemporanii lui Aristofan

E greu să facem o delimitare precisă între ceea ce numim „predecesori" şi „contemporani" ai lui Aristofan. Faptul presupune, pe lîngă distanţe sau identităţi cronologice şi deosebiri ori asemănări de concepţie dramatică. Oricum, delimitarea e aproximativă ; ea are mai mult un rost de sistematizare a materiei decît unul de analiză propriu-zisă, făcută asupra unor poziţii diferite.

Referinţele ce ni s-au putut păstra de-a lungul timpurilor ne arată că Aristofan avea de luptat în concursurile dramatice cu un mare număr de adversari. Întrucît operele acestora s-au pierdut, nu putem şti cîtă valoare

avea fiecare. E greu, de asemenea, să ne dăm seama dacă erau minți cu adevărat creatoare sau nu făceau altceva decît să imite pe maestru ori să parafrazeze un gen constituit, ce-și avea acum ființa și semnificațiile sale bine definite.

Totuși, din această mulțime de nume, cîteva ies în relief. Fără ca originalitatea lor să fie prea puternică, așa încît să umbrească sau măcar să egaleze pe aceea a lui Aristofan, ele își au importanța lor, marcînd în epocă prezențe active și caracteristice. Ca atare, și-au cîștigat dreptul de a fi menționate în orice istorie a comediei grecești.

Ferecrates, ca date între care a trăit și a compus, este contemporanul lui Aristofan ; ca operă, însă, pare mai degrabă un imitator al lui Crates. Se cunosc, din referințe și scurte fragmente ce-au scăpat de distrugerea timpului, treisprezece titluri de comedii, dintre care unele sugestive și originale : *Transfugii, Încîntătorul sclavilor, Tirania, Oamenii-furnici, Femeile bătrîne* etc. Cea mai cunoscută este comedia *Sălbaticii,* care sub un ton glumeț ascunde o intenție filozofică. Este vorba, anume, de un cor de mizantropi care s-au dus să trăiască printre sălbatici, cu gîndul că astfel se vor elibera de oameni, de instituții și de toate obsesiile acestora. Dar, vai ! — curînd și-au putut da seama că sălbăticia aceea care de departe le părea pitorească, plină de farmec și de promisiuni, de aproape nu era altceva decît o situație mizerabilă, de nesuportat. Putem presupune că poetul punea în această fabulă două intenții : una de-a face apologia civilizației, a vieții sociale, a raporturilor cetățenești dintre oameni, alta de-a satiriza pe utopiștii grăbiți să pună planurile și himerele lor mai presus de realitatea umană și cea socială.

Aristotel vorbește despre Ferecrates cu considerație. Ca și Crates, modelul său, s-a preocupat să dea comediilor sale o susținere mai dramatică, în care scop era nevoie ca fondul satiric și tendința injurioasă să fie atenuate. Ca formă, eleganța versurilor lui Ferecrates a rămas proverbială ; de altminteri, el este și inventatorul versului ce-i poartă numele, versul *ferecratian.*

Frinichos, poet comic din secolul al V-lea (altul decît poetul tragic cu același nume, care a trăit în secolul al VI-lea), apare adesea ca adversar al lui Aristofan în concursurile dramatice. Fragmentele ce ne-au rămas de la el nu ne pot instrui îndeajuns asupra concepției sale comice ; în schimb, ni-l arată pe poet ca fiind preocupat de frumusețea și eleganța formei. Aristofan a fost aspru cu el ; în *Broaștele* — poate din pricină că la concursul respectiv s-a aflat cu acesta în strînsă rivalitate — l-a acuzat de bufonerie ieftină și vulgară. Piesa sa *Monotropos,* în care pune în scenă un mizantrop ce vrea să fugă de societatea oamenilor, seamănă ca idee cu *Sălbaticii* lui Ferecrates. De altminteri, această idee făcea parte din preferințele comice ale epocii, după cum ne vom convinge atunci cînd vom trece în revistă opera lui Aristofan.

Platon Comicul — numit așa pentru a nu fi confundat cu ilustrul filozof — ne este cunoscut din cîteva fragmente, în care ni se revelează ca poet dotat cu imaginație îndrăzneață și ca scriitor cu pană sigură. Este cel mai tînăr din pleiada de poeți comici care au ilustrat în secolul al V-lea și la începutul secolului al IV-lea cele cîteva decenii de splendoare a creației comice. Știm despre comediile lui că aveau caracter militant, că mergeau pe linia de satiră dramatică dată de Aristofan și că manifestau o preferință marcată pentru parodie.

Cel mai de seamă dintre contemporanii lui Aristofan a fost atenianul Eupolis. Ca şi în cazul lui Cratinos, nu este exclus, în eventualitatea că opera sa s-ar fi putut salva, ca el să apară pentru genul comic tot atît de mare ca şi Aristofan. Cînd i s-a reprezentat prima piesă, în 429 î.e.n., avea doar şaptesprezece ani. Mărturii contemporane afirmă c-ar fi compus patrusprezece sau şaptesprezece comedii şi că de şapte ori ar fi obţinut la concursurile dramatice primul loc. Suidas — cunoscutul compilator grec din secolul al XI-lea — afirmă în *Lexiconul* său c-ar fi pierit într-un naufragiu din anul 411 în Hellespont, în războiul contra lacedemonienilor. O altă tradiţie, pe care Cicero însă a dezminţit-o, pretinde c-ar fi fost aruncat în mare de către Alcibiade, în cursul unei plecări spre Sicilia, drept răzbunare împotriva atacurilor sale satirice.

În toate comediile sale, importanţa politică întrecea valoarea literară. Subiectele îi erau inspirate de evenimente la ordinea zilei. Eupolis ataca tare, cu o vervă pe cît de ironică pe atît de sarcastică, necruţînd pe nimeni, punînd în cauză chiar personaje ilustre ale epocii, ca de pildă pe Socrate şi pe Alcibiade. Se spune că dintre conducătorii importanţi ai cetăţii n-ar fi cruţat decît pe unul singur, pe Nicias, poate pentru că îi era partizan politic.

Despre opera lui nu ne putem pronunţa decît prin referinţe ale contemporanilor. Însă, chiar din puţinele ecouri care ne-au parvenit, înţelegem că piesele sale aveau îndrăzneală şi originalitate, că ţinteau fără cruţare şi că ştiau ca la intenţia dură a fondului să găsească şi o formă aleasă.

În *Caprele*, asemănătoare ca intenţie cu *Norii* lui Aristofan, Eupolis aducea în scenă un cor de capre şi personaje rustice din Atica, pentru ca în felul acesta să arate în mod satiric contrastul dintre rafinamentul decadent al educaţiei actuale şi onestitatea obiceiurilor simple, patriarhale. În comedia *Linguşitorii*, atacul satiric era îndreptat împotriva sofiştilor şi a protectorilor lor bogaţi şi snobi. Ni s-a păstrat din parabaza acestei comedii un fragment caracteristic de şaisprezece versuri ; aflăm în acesta cum paraziţii sociali (corul comediei era format din linguşitori sau paraziţi) ne zugrăvesc ei înşişi artificiile cu care îşi compuneau şi îşi umpleau viaţa. Comedia *Maricas* îşi trăgea denumirea de la numele injurios pe care poetul îl atribuia demagogului Hyperbolos, urmaşul lui Cleon la favoarea populară. A fost una din comediile sale de cea mai necruţătoare satiră. Personajul amintit era prezentat ca un om cu mari scăderi morale, prost, prezumţios, fără scrupule, sicofant şi cinic.

Foarte cunoscute erau comediile *Demele* şi *Oroşele*, în care poetul nostru punea în cauză politica internă şi externă a Atenei. În linii generale, subiectul primei comedii a putut fi reconstituit. Eroul aici este Mironide, un vechi şi capabil general, ajuns la o vîrstă înaintată şi putînd astfel să supravieţuiască tuturor contemporanilor săi. Simţindu-se izolat în mijlocul noii generaţii, neputînd să se adapteze la formele şi criteriile de viaţă ale acesteia, Mironide coboară în Infern, cu gîndul de a-şi regăsi pe foştii lui şefi şi de a-i determina să se reîntoarcă cu el pe pămînt. Într-adevăr, revenind din această călătorie, bătrînul general aduce cu sine pe Solon, pe Miltiade, pe Aristide şi pe Pericle. Însă, dezamăgirea acestora va fi mare. Lumea cea nouă le va părea străină. Tineretul, în special, cu goana lui după voluptăţi şi cu apucăturile lui efeminate, li se va înfăţişa aproape ca o altă umanitate. În ce pri-

vește subiectul celeilalte comedii, reconstituirea e mai grea. Ştim doar atît că în corul ei erau figurate orașele tributare ale Atenei și că obiectivul comediei era să se critice comportarea șefilor atenieni față de aliații lor, în speță față de cetățile ce făceau parte din confederația ateniană.

Privind lucrurile în mod sinoptic, ne dăm seama că la predecesorii imediați și la contemporanii lui Aristofan se defineau limpede două tendințe : prima, prezentată prin Cratinos și Eupolis, înțelegea să dea satirei dramatice un caracter aspru și vehement, referindu-se direct la persoane și punînd sensul ei politic în centrul tuturor celorlalte finalități ; cealaltă, marcată prin Crates și Ferecrates, se gîndea mai cu seamă la satirizarea moravurilor și a stărilor generale de spirit, într-o notă în care violența critică să nu dea la o parte drepturile expresiei frumoase și ale poeziei.

Sinteza acestor două tendințe, despre care știm că fiecare în felul ei reprezenta o trăsătură caracteristică a spiritului grec, se va produce în creația comică a lui Aristofan.

ARISTOFAN

1. Viața

Despre viața lui Aristofan, cel mai de seamă poet comic al Atenei și reprezentantul de frunte al vechii comedii grecești, știm doar puține lucruri. Datele de care ne putem sluji plutesc încă în obscuritate. Totuși, pentru că e vorba de singurul poet comic de la care ni s-au păstrat opere în întregime, pe baza cărora putem deci să reconstituim concepția și viața creației comice grecești din secolul al V-lea î.e.n., aceste date, chiar și așa nesigure și fragmentare cum le avem, ne sînt extrem de valoroase.

S-a născut în jurul anului 445 î.e.n., după unele opinii la Atena, după altele în insula Rodos. De fapt, mai există și alte ipoteze cu privire la data și locul nașterii lui. Părinții săi, de proveniență rurală, erau oameni de condiție liberă, dispunînd — probabil — de oarecare stare materială. Se crede că făceau parte dintre cleruchi, adică acei țărani care primiseră loturi de pămînt dincolo de granițele Aticii, fie pentru a apăra regiunile Eleusisului și ale Pireului de agresiuni din partea cetăților Megara sau Egina, fie pentru a descongestiona Atica de surplusurile ei de populație, fie — în sfîrșit — pentru a asigura Atenei puncte de sprijin în politica ei externă ori în acțiunile ei militare.

Interesul și adevărul cu care Aristofan a zugrăvit în comediile sale viața de la țară ne îndreptățesc să credem că a deschis ochii și a crescut printre țărani ; e sigur că i-a iubit și că din spiritul lor a învățat multe. Nu știm nimic despre copilăria și adolescența poetului, afară de faptul că dădea dovadă de o rară precocitate intelectuală. Este încă o întrebare nedezlegată, dacă s-a format sub îndrumarea vreunei școli ori a vreunui magistru, sau și-a găsit vocația singur, prin propriile lui intuiții și inițiative artistice. Oricum, scrierile sale ni-l arată ca pe-un bun cunoscător al poeților și gînditorilor greci de dinaintea lui.

A început să compună de tînăr, îndată după ieșirea din anii de adolescență. Mai întîi, a apărut sub nume străin, probabil din cauza unei legi care interzicea să se joace comedii de autori tineri, sub vîrsta de treizeci de ani. Pe atunci, era foarte greu ca arhontele să acorde un cor comic unor poeți începători, încă necunoscuți. De aceea, nu este exclus ca Aristofan să fi împrumutat pentru primele lui opere numele mai cunoscute ale prietenilor

săi Filonides şi Calistratos, aceasta din dorinţa de-a nu concura pe cont propriu înainte de a-şi fi asigurat simpatia, preţuirea şi bineînţeles sufragiile publicului. Prima sa comedie, *Benchetuitorii* (sau *Oaspeţii lui Hercule*), în care satiriza educaţia sofistică, s-a reprezentat în anul 427, fiind distinsă cu premiul al II-lea. Un an mai tîrziu, în comedia *Babilonienii* — al cărei text nu ni s-a mai păstrat — a luat atitudine împotriva politicii lui Cleon, criticînd totodată sistemul atenian de a se desemna magistraţii cetăţii prin tragere la sorţi. Simţindu-se viu ofensat, Cleon a tradus pe autor în faţa consiliului de judecată al celor Cinci-Sute, acuzîndu-l de înaltă trădare şi denunţîndu-l ca pe un străin ce-ar încerca să uzurpe la Atena drepturile cetăţeanului.

Dar tînărul Aristofan nu s-a descurajat. Un an mai tîrziu (425), în cadrul Leneenelor, de astă dată în mod deschis, atacă din nou politica lui Cleon. În acest moment, războiul peloponeziac, cu tot cortegiul lui de mizerii, dura de şase ani. Comedia *Aharnienii* apărea ca o satiră severă îndreptată împotriva celor care doreau războiul, ca şi prelungirea lui. Pînă a ajunge la responsabilitatea lui Cleon, Aristofan începe prin a pune în cauză conducerea lui Pericle şi a Aspasiei, precum şi numeroşi alţi politicieni, care instalaţi în slujbe confortabile făceau din perpetuarea războiului o afacere lucrativă.

Reprezentarea *Cavalerilor* (424) — aceasta fiind considerată drept cea mai curajoasă dintre comediile lui Aristofan — a dus la culminarea conflictului dintre poet şi Cleon. Se spune că acesta, neputînd să obţină condamnarea lui Aristofan pe calea judecăţii, a ordonat biciuirea lui în piaţa publică. Faptul a produs rumoare ; s-au pus în circulaţie numeroase versiuni pe seama lui Aristofan, printre care şi aceea că astfel i s-ar fi potolit zelul şi că ar fi făcut o pace de concesii cu tiranul. Puţin timp după aceea, într-un pasaj din *Viespile* (422), Aristofan, apărîndu-se împotriva unei asemenea insinuări, înfierează la rîndul său pe concetăţenii săi din Atena pentru vina de a nu-i fi sărit în ajutor.

Către anii 423—422, reputaţia tînărului Aristofan era bine stabilită. Premiera *Cavalerilor*, comedie pe care o prezentase sub propriul său nume, se transformase într-un adevărat triumf. De-acum înainte, cariera lui Aristofan avea să meargă crescînd, nu însă fără a întîmpina din partea contemporanilor săi piedici şi noi adversităţi. În cursul ei, va înregistra suişuri şi coborîşuri ; poetul se va vedea cînd învingător, cînd învins. Alteori, nu va fi nici învingător şi nici învins, ca în concursurile cu *Viespile* şi *Pacea*, comedii devenite celebre, dar pentru care n-a obţinut din partea judecătorilor săi decît premiile II. În ce priveşte *Norii*, reprezentarea acestei comedii a fost aproape un insucces ; Aristofan n-a obţinut pentru ea decît premiul al III-lea. Nici juriul şi nici publicul nu l-au înţeles. Cum la orizont începeau să se lumineze oarecare perspective de pace, Aristofan n-a mai vrut să înăsprească lucrurile în cetate, atacînd în noua sa comedie tot un subiect politic. Şi-a ales ca temă de satirizare educaţia pe care o propagau sofiştii în rîndurile tineretului, făcînd însă greşeala — greu de explicat — de a fi confundat pe Socrate cu sofiştii, adică tocmai cu aceia pe care filozoful în cauză i-a combătut cu cea mai aprigă stăruinţă.

În anul 422, cu *Viespile*, Aristofan revine la comedia politică. De la această dată, începe în viaţa lui o perioadă de numeroase incertitudini. Timp de şapte ani, între 421—414, nu avem despre poet nici o indicaţie. Ce s-a

întîmplat ? S-ar putea ca Aristofan să fi ţinut a-şi acorda o perioadă de odihnă, după zbuciumul repetat ce-i încrucişase activitatea de pînă atunci. Dar, putem oare admite ca în plină tinereţe şi putere de afirmare, cînd numele lui se afla la Atena pe toate buzele, un poet dinamic şi militant ca el să fi consimţit, fie şi din tactică, la o pauză atît de lungă ? Totuşi, faptul ar părea încă posibil, dacă în această epocă viaţa publică a cetăţii ar fi vegetat, ceea ce însă ştim că n-a fost cazul. Ce pare deci mai probabil, e că operele compuse în această perioadă s-au pierdut.

Îl regăsim pe Aristofan, ca autor comic, în anul 414, întîi cu *Amfiaraos*, piesă ce nu ni s-a păstrat, şi apoi cu *Păsările*, una din comediile lui cele mai spirituale, îmbinare fericită de vervă satirică şi de fantezie poetică. Trei ani mai tîrziu, în 411, una din cele două comedii prezentate de Aristofan la concursurile dramatice reflecta de aproape situaţia politică a momentului. Realitatea pentru Atena era acum dură şi întunecată. Inamicul îşi avea stabilite tabere în apropiere, Ionia încetase rezistenţa şi opinia publică era obosită de încordările prelungite ale războiului. Un consens tacit îşi făcea drum în toate inimile, cerînd singura soluţie capabilă să salveze situaţia : încetarea războiului fratricid, încheierea păcii. Sub formă comică, dar nu lipsită şi de înţelesuri serioase, Aristofan a cuprins această stare de lucruri în *Lisistrata*, una din comediile lui cele mai cunoscute şi mai reprezentate de-a lungul veacurilor.

Între anii 408—405, găsim din nou un gol în activitatea poetului nostru. Nu este exclus ca în acest răstimp Aristofan să fi stat de-a binelea în rezervă, fiind preocupat direct de soarta Atenei, ce evolua înrăutăţindu-se. E posibil ca reprezentarea *Broaştelor* (405) să fi avut şi o altă semnificaţie decît aceea a unei controverse literare transpusă în limbaj dramatic. În măsura în care judecata poetică a lui Aristofan se va pronunţa pentru doctrina tragică a lui Eschil, în defavoarea aceleia a lui Euripide, ne putem întreba dacă prin aceasta el n-a avut în vedere o reîntoarcere la tradiţii, la clasicism, la reguli mai stricte de gîndire, adică la fapte care în trecut stabiliseră gloria spirituală a Atenei şi care în prezent păreau singurele în stare să-i refacă în lumea greacă o autoritate morală.

Anii 405—404 au fost în viaţa Atenei începutul unor ani de dezastru. Din războaiele şi încercările ultimilor ani, aceasta ieşea acum înfrîntă şi umilită. În faţa cataclismului comun, luptele şi ambiţiile politice păreau potolite. Tot aşa şi cu supralicitările demagogice ; nimeni nu mai avea dispoziţia să le asculte şi să le ia în seamă. Viaţa politică a cetăţii continua prin mulţimi întregi de expediente fricoase şi haotice, de măsuri şi decrete guvernamentale ce se contraziceau unele pe altele, prin declaraţii sceptice sau cinice ale diferiţilor politicieni înfrînţi de forţa împrejurărilor şi scoşi astfel din actualitate. Sub raport extern, abundau în acte mici şi haotice, lipsite ca şi celelalte de curaj şi de iniţiativă. Starea de spirit a mulţimilor era făcută din reacţiuni frînte şi inegale : impresiile de durere şi de suferinţă alternau cu dorinţe vagi de reformă, purtînd în ele fie o nevoie de întoarceri virtuoase la trecut, fie diferite aspiraţii dezordonate către ceva nou, nedefinit.

În asemenea condiţii, comedia de satiră sau de invectivă politică nu mai putea fi oportună. Pe deasupra, din cauza sărăcirii generale cetatea nu mai era în măsură să suporte cheltuielile coregiei, patronînd reprezentaţii cu desfăşu-

rări importante ale corului, cu fast şi cu montări bogate. Singura comedie potrivită cu psihologia momentului era o comedie atenuată, bineînţeles tot cu tendinţă socială şi tendinţă politică, dar fără aluzii personale ; satira, deci, trebuia îndreptată acum mai mult asupra unor idei, utopii, instituţii ori moravuri ale vremii. Aristofan, cu inteligenţa vie şi scrutătoare care-l caracteriza, a simţit bine aceasta. Comediile sale din această epocă nu vor mai semăna ca putere cu cele din tinereţe, în care ştim că poetul mergea cu satira politică pînă la a tăia în carne vie ; în schimb, vor avea meritul de-a simţi pulsul zilei, de-a perpetua tradiţia comică şi de-a dovedi energia spiritului atenian, chiar într-o epocă de criză şi decepţii naţionale.

Textele ultimelor comedii ale lui Aristofan, *Cocalos* şi *Eolosicon*, nu ni s-au păstrat. Referinţele rămase, şi ele, sînt puţin concludente. Se vede, însă, că prin acestea autorul a făcut paşi şi mai vizibili înspre acel gen nou de comedie, pe care de-acum înainte îl vom numi *comedia de mijloc*. De astă dată, se pare că Aristofan e mai preocupat să cîştige favoarea uşoară a publicului, decît să continue a-i face prin intransigenţă satirică o educaţie cetăţenească.

Despre viaţa lui Aristofan ca om, ca mod particular de comportare, în familia lui sau între prieteni, nu ştim decît foarte puţin. Cea mai preţioasă mărturie este portretul făcut de Platon în *Banchetul*, portret în care Aristofan ne este înfăţişat ca un om de spirit, cu imaginaţie poetică bogată, scînteietor ca vervă, stăpîn pe arta conversaţiei, conviv plin de sănătate fizică şi spirituală. Ca înfăţişare fizică, ştim doar atîta, din chiar aluzia făcută de poet în *Pacea*, că era chel. Bazîndu-se pe acest detaliu, un cercetător de specialitate, Welcker, consideră că bustul de marmură găsit în împrejurimile de la Tusculum reprezintă pe marele poet comic.

Aristofan a murit la Atena, în anul 387. De fapt, această dată nu este certă. Se pare că Platon ar fi compus pentru mormîntul lui acest epitaf : „Graţiile, căutînd un templu care să dureze veşnic, au ales inima lui Aristofan". Timp de aproape patruzeci de ani, activitatea lui dramatică s-a desfăşurat neîntrerupt. A cunoscut atît perioada de strălucire a Atenei, cu personalităţi ilustre ca Pericle, Sofocle, Euripide, Socrate şi Platon, cît şi perioada de durere a războiului peloponeziac, urmată de trecerea în umbră a cetăţii. Sub tonul şi aparenţa ei de pamflet, opera sa cuprinde unul din documentele profunde şi revelante ale întregii epoci. Numai pătrunzînd de aproape în cunoaşterea şi analiza ei, ne putem da seama în ce fel în arta satirică a lui Aristofan observaţia îşi dă mîna cu gîndirea filozofică, cum sarcasmul se uneşte cu o viziune serioasă a vieţii şi cum simţirea actualităţii, cu curgerile ei contradictorii, deschide drum spre largi perspective de înţelegere istorică.

2. Opera

Numărul comediilor atribuite lui Aristofan diferă. Unele cercetări vorbesc de patruzeci şi patru de comedii ; altele de cincizeci sau de cincizeci şi patru. Din acestea, nu ni se mai păstrează decît unsprezece piese întregi şi peste şapte sute de fragmente. Cum piesele rămase în picioare sînt acelea după care s-au făcut cele mai multe copii, deducem că ele au fost şi cele mai cerute, cele mai reprezentate, deci cele mai importante. Zece din cele unsprezece comedii amintite se rînduiesc în ceea ce istoria literară denumeşte *comedia veche*.

Din punctul de vedere al dramaturgiei clasice, această comedie este cea mai caracteristică, întrucît ea a marcat o contrapondere comică în perioada de apogeu a tragediei şi totodată prin ea s-au fixat bazele doctrinare ale dramei satirice. Cealaltă, *Plutus*, după cum am mai amintit, cuprinde în ea elemente de tranziţie înspre o formă nouă de comedie, *comedia de mijloc*. Aceste unsprezece piese ale lui Aristofan alcătuiesc singurul repertoriu comic grec care a scăpat de distrugerea timpului. Fără ele, reconstituirea comediei greceşti ar fi fost cu neputinţă.

Putem grupa comediile lui Aristofan în trei categorii : comedii politice, comedii sociale şi comedii literare. În prezentarea rezumativă ce urmează, vom ţine seama de această împărţire.

3. Comedii politice

Mai întîi, sînt necesare cîteva precizări cu privire la viaţa politică a timpului, cu personajele şi situaţiile care o dominau.

Strălucirea lui Pericle încetase. Nepotul şi urmaşul lui, Alcibiade, nu se arăta nici pe departe la înălţimea înaintaşului. Deşi înzestrat cu inteligenţă şi cu remarcabile daruri oratorice, politica lui, stăpînită de ambiţii şi de spirit expansionist, nu făcea altceva decît să împingă Atena la dezastru. Îi plăcea să se înconjoare de linguşitori, care prin forţa lucrurilor nu puteau să fie decît politicieni mărunţi, ahtiaţi de bani, de onoruri şi de ambiţii. Toţi aceştia erau partizani aprigi ai războiului, pentru motivul uşor de înţeles că starea de război oferea pentru planurile lor un climat lucrativ şi favorabil. Conducerea violentă şi arbitrară a lui Cleon, prin dispreţul ei pentru oamenii mai luminaţi sau pentru oamenii de idei, avea în ea stăruitoare puncte obscurantiste. Nicias, un mare proprietar, ignorant şi îngîmfat, ajuns prin improvizaţie general şi comandant de oşti, contribuise prin incompetenţa lui la teribila înfrîngere din Sicilia a armatei ateniene. Hiperbolos, Cleofon, Androcles, cunoscuţi demagogi ai timpului, traficaseră cu banul public. În mod frecvent, generali şi demnitari de stat se dedau la acte de corupţie şi la maşinaţiuni necinstite, fără teamă de opinia sau de judecata concetăţenilor lor.

De altminteri, această carenţă a moravurilor nu se limita doar la sferele conducătoare, ci cuprindea şi alte straturi ale societăţii. Tineretul, de pildă, începea să-şi facă o mîndrie din a batjocori misterele eleusiene, a adora zeităţi importate şi a practica orgii desfrînate. Devenea aproape o modă ca religia, altarele şi cultul zeilor să fie persiflate. Retorii abundau, transformîndu-şi vocaţia în meşteşug şi în instrument de scopuri rentabile. La fel, sofiştii cu arta şi strălucirile lor aparente cucereau din ce în ce mai multe cugete şi preocupări contemporane. Viaţa Atenei se umplea de impostori şi delicvenţi morali, de oameni cu activităţi dubioase, de intriganţi şi pescuitori în apă tulbure, de cabotini şi diletanţi, de parveniţi ai modei sau ai banului. Toţi aceştia aveau pretenţia de a fi conducători sau în orice caz de a imprima în atmosfera cetăţii ceva din pecetea criteriilor şi înclinărilor lor.

Aristofan şi-a compus comediile sale politice, avînd în minte aceste multiple aspecte ale societăţii ateniene.

a. *Aharnienii*. În momentul în care această comedie a fost reprezentată, în 426, războiul cu Peloponezul dura de şase ani. Din toate punctele

de vedere, acesta era un război dezastruos. Orașele erau ruinate, averile particulare se iroseau, populația începea să fie din ce în ce mai lipsită de cele trebuitoare, în suflete se instalau panica și descurajarea. Sicofanții, pescuitorii în apă tulbure, agitatorii și exaltații de tot felul găseau în această stare de lucruri un larg cîmp de activitate. Se petreceau contraste izbitoare : unii înțelegeau să vină în fața unor asemenea situații cu vehemență patriotică, cu rechizitorii cerînd sentențios chemări la ordine ; alții, dimpotrivă, înțelegeau să răspundă cu resemnări cinice sau cu atitudini de indiferență. O teribilă epidemie de ciumă făcea și mai apăsătoare situația din cetate. Viața politică nu mai putea să țină cumpăna lucrurilor. Puterea trecuse în mîinile unor demagogi lipsiți de cinste și de pricepere, care întrețineau în jurul lor o atmosferă de corupție, de intrigă și de goană nemăsurată după îmbogățire.

În fața unei asemenea situații, mintea lui Aristofan nu putea să rămînă indiferentă. Opinia publică a cetății cerea cu insistență pacea. Aceasta era, de fapt, și dorința lui personală. Cum însă conducătorii tiranici ai cetății nu îngăduiau să se vorbească liber, poetul și-a propus să aducă pe scenă ceea ce nu putea să rostească de la tribună. Va folosi deci comedia pentru a pleda în favoarea păcii.

Subiectul piesei ne pune față în față două categorii de oameni și totodată două mentalități. Într-o tabără găsim pe Diceopolis, un țăran cumsecade din Aharnia, iubitor sincer de pace ; în cealaltă tabără se află militarii, sicofanții, iubitorii de putere (între ei se deslușește figura de tiran a lui Cleon) precum și corul de Aharnieni, toți bărbați aspri, gata în orice clipă să se războiască. Ce va putea face bietul Diceopolis, unul singur, în fața unei coaliții atît de numeroase ? Singurii lui aliați sînt cugetele spectatorilor anonimi, care gîndesc și simt la fel cu el.

Dar care este subiectul comediei ? Diceopolis, ajuns fără voia lui cetățean al agitatei Atena, se plictisește de moarte înăuntrul acesteia. Are nostalgia vieții liniștite de țară, pe care a părăsit-o de teama blestematului război ce nu se mai termină. Aici, la Atena, își pierde timpul și nu-și găsește nici un rost. Ascultă discursurile pe care politicienii le rostesc în Agora, dar nici unul nu-l convinge ; dimpotrivă, toate îl irită. Fără să vrea, descoperă manevrele conducătorilor și ale diplomaților străini pentru a induce poporul în eroare. Culisele, sforile politice, punerile la cale, revărsările de demagogie și de minciuni patriotice, toate acestea sfîrșesc prin a-l dezamăgi profund. Convins că pacea e încă îndepărtată, Diceopolis ia o hotărîre îndrăzneață și originală : s-o încheie de unul singur.

Iată-l, acum, trecînd la faptă. Negociază cu lacedemonienii un armistițiu pe timp de treizeci de ani. Degeaba, însă, eroul nostru se pregătește să deguste plăcerile păcii pe care și-a cumpărat-o. Aharnienii, vecinii săi, consideră aceasta drept o sfidare și îl aduc în fața judecății, sub acuzația că a trădat.

Cu mare greutate, pledîndu-și cauza cu capul pe tăietor, Diceopolis izbutește să se disculpe. Tribunalul, fără convingere, dar neavînd încotro, îl absolvă, lăsîndu-i libertatea de-a trăi după pofta inimii. Diceopolis e fericit că a scăpat cu fața curată ; se întoarce acasă, bine dispus și cu gînduri de chef.

Finalul comediei ne înfățișează un dublu tablou : pe de o parte, Diceopolis, fericit, ospătîndu-se la o masă mare cu toate bunătățile, și pe de altă parte personaje ca Lamahos și ca generalul Bramarbas, amîndoi nefericiți și înfrînți,

luîndu-şi astfel pedeapsa pentru politica lor de război. Sînt scene ce aveau de scop să pună în contrast suferinţele şi grozăviile războiului, cu fericirea pe care o poate aduce pacea.

Ca idee politică, *Aharnienii* constituia un manifest în favoarea păcii, de natură să tălmăcească opinii din tabăra moderaţilor. Cînd a scris această piesă, Aristofan avea doar vîrsta de douăzeci şi trei de ani. Dintr-o dată, ea l-a impus în epocă, situîndu-l chiar înaintea comicilor Cratinos şi Eupolis, marii favoriţi ai timpului.

Într-unul din momentele de seamă ale comediei, moment ce pune în cauză direct pe tiranul Cleon, poetul — care se rosteşte prin gura corifeului său — ne face întîia sa profesiune de credinţă, cu privire la serviciile pe care comediile sale le vor putea aduce patriei : „Şi acum, n-are decît să se aşeze la lucru, n-are decît să urzească orice va vroi împotriva făpturii mele ; am de partea mea dreptatea, pentru care lupt ; eu nu sînt, ca el, un trădător de patrie şi un fricos !"

b. *Cavalerii*. Această comedie, reprezentată în anul 425, continuă să fie un atac puternic împotriva lui Cleon, devenit după moartea lui Pericle şeful democraţiei ateniene. Pe scurt, subiectul piesei este următorul :

Demos (personaj prin care poetul figurează poporul), un bătrîn atenian credul şi vorbăreţ, cucerit de linguşirile şi maşinaţiunile unui sclav al său pe care l-a cumpărat de curînd din Fafaglonia, face din acesta stăpînul cetăţii. Este vorba de Cleon, personaj pe cît de umil faţă de stăpînul său, pe atît de aspru şi de necruţător cu ceilalţi sclavi. Doi dintre aceştia, Demostene şi Nicias — sub care avem de recunoscut pe generalii cu aceleaşi nume ai timpului — se hotărăsc să scape cetatea de tirania parvenitului. Prin ce mijloace ? Descoperă un oracol, dispus să anunţe răsturnarea acestuia de către un cîrnăţar. Şi, într-adevăr, peste puţin timp, fericitul eliberator va fi găsit, în persoana unui cîrnăţar autentic. La început acesta e perplex, se teme, nu ştie ce să creadă cînd i se spune că trebuie să fie salvatorul statului ; luase chiar hotărîrea să fugă, dar cavalerii (din care e format corul piesei) au sărit în ajutorul lui. Cu timpul, Agoracrit — acesta e numele cîrnăţarului — se va obişnui cu situaţia. Prinde curaj, acoperă pe Cleon de injurii, deschide lupta împotriva acestuia şi-i demonstrează astfel că poate avea cel puţin tot atîtea calităţi ca şi el pentru a guverna republica. Cei doi rivali apar în faţa senatului şi a poporului, fiecare revendicînd puterea pentru sine. Agoracrit cîştigă partida. Poporul goneşte pe Cleon, descoperind abia acum cît de mult s-a lăsat înşelat de acesta.

Cavalerii e plină de înţelesuri politice. Aceasta a determinat pe Grote, vestitul istoric englez din secolul al XIX-lea, s-o considere drept „capodopera comediei difamatoare". Paralel cu demagogia lui Cleon, Aristofan pune în cauză şi o anume credulitate a opiniei populare. Ne zugrăveşte în ce fel Cleon şi-a dobîndit popularitatea, nu prin merite democratice, ci prin minciuni, intrigi şi măgulirea unor vanităţi ori slăbiciuni comune.

Piesa a obţinut la concursurile dramatice premiul I. Astfel, poporul a sprijinit prin sufragiul său o comedie în care — oarecum — acesta se critica pe el însuşi. Faptul e semnificativ. Pe deasupra oricărei explicaţii posibile, rămîne bine stabilit că între poet şi mulţimea populară se aflau punţi intime de legătură, afinităţi trainice. Simţeau la fel, urau aceleaşi persoane, înţele-

geau să protesteze împotriva aceloraşi situaţii ; mai cu seamă aveau aceleaşi reacţiuni de protest împotriva parvenitismului, indiferent din ce mediu proveneau titularii acestuia.

Numai o artă şi o îndrăzneală ca acelea ale lui Aristofan puteau să obţină o atît de mare şi de actuală concentrare satirică : să înfrunte pe tiranul Cleon în chiar momentul de culme al puterii sale şi, mai ales, să aducă poporul din amfiteatru în situaţia de-a rîde cu satisfacţie de propriile sale vicii sau slăbiciuni.

Se spune că la premiera *Cavalerilor* nici un actor n-a avut curajul să interpreteze rolul personajului ce figura în mod transparent pe tiranul Cleon al cetăţii, ceea ce ar fi determinat pe poet să-şi asume el însuşi acest rol.

c. *P a c e a.* Comedia a fost reprezentată în anul 421, cu puţin timp înainte de încheierea tratatului de pace negociat de Nicias. Subiectul, ca fond, seamănă cu cel din *Aharnienii ;* ca formă, însă, el ne aduce elemente noi, neaşteptate. Întîlnim aici mai puţină notă caustică, deşi verva satirică pare aceeaşi. Explicaţia e simplă : nu exista individ care să nu se fi simţit obosit după zece ani de război. Pacea era o dorinţă comună ; cauza ei, deci, era din capul locului cîştigată. De altminteri — după cum ne vom da seama din cele expuse mai jos — subiectul acestei piese apărea mai mult ca o celebrare a păcii, decît ca o pledoarie în favoarea ei.

Găsim în subiectul comediei o seamă de elemente fantastice, asemănătoare cu cele din feeriile moderne. Trigeu, un viticultor din Atena, desperat ca mulţi din semenii săi că Pacea a părăsit Pămîntul, încalecă pe un melc şi pleacă spre cer, cu gîndul de-a afla din chiar gura lui Zeus cauzele mîniei lui împotriva grecilor. Ideea era împrumutată dintr-o fabulă a lui Esop. Ajuns în cer, după ce mai întîi a trebuit să înduplece pe Mercur, cel însărcinat cu paza porţii divine, constată cu mirare că zeii erau lipsă. Aceştia, indignaţi de nebunia grecilor, se retrăseseră în punctul cel mai îndepărtat al cerului lăsînd ca pe locul lor obişnuit să troneze Războiul, căruia îi conferiseră puteri depline asupra oamenilor. Primul act de guvernare al acestui stăpîn fusese acela de-a închide Pacea într-o cavernă adîncă, pecetluită apoi la intrare cu o bucată uriaşă de stîncă. Trigeu ia hotărîrea să salveze Pacea şi s-o scoată din închisoare. Profitînd un moment de lipsa Războiului — acesta, mîhnit de pierderea lui Cleon, plecase în căutarea unui alt devotat — Trigeu convoacă pe grecii de pretutindeni şi le comunică planul său. Primii veniţi vor fi ţăranii, înarmaţi cum puteau, ca unii ce resimţiseră cel mai mult efectele războiului.

Treaba, însă, nu va merge prea uşor. Nu toate popoarele Greciei erau la fel de convinse de necesitatea unei asemenea acţiuni. De formă, toate trebuiau să accepte ; în realitate, însă, fiecare îşi urmează interesul său aparte. Leagă piatra de la intrarea cavernei cu odgoane puternice ; dar cînd să şi tragă de acestea, unele în loc de eforturi vor face mai mult nişte grimase. Argienii, de pildă, aveau să se codească mult, pentru motivul că războiul le aducea beneficii : aşezaţi între cele două cetăţi în luptă, primeau subsidii şi de la una, şi de la cealaltă.

Totuşi, pînă la sfîrşit, mai cu seamă cu ajutorul plugarilor, se va izbuti ca piatra să fie urnită din loc şi ca Pacea să fie eliberată. O vom vedea ieşind din cavernă, urmată de două personaje : Toamna, încărcată acum cu belşuguri parcă mai mari ca oricînd, şi Teoria, patroana serbărilor şi a procesiuni-

lor. Întoarcerea Păcii printre oameni, precum şi presimţirea binefacerilor ce urma să decurgă din aceasta sînt sărbătorite de corul piesei prin ditirambi de-o frumuseţe poetică deosebită. În scenele finale, după ce poetul ne zugrăveşte amărăciunea negustorilor de arme, ameninţaţi ca marfa lor să rămînă fără cumpărător, ni se vor cînta bucuriile vieţii campestre, într-o notă de caldă şi pătrunzătoare emoţie lirică, demnă de pastoralele lui Teocrit. „Să cerem zeilor — recită corul — înţelepciunea de-a nu mai lăsa ca fierul ucigător să mai lucească vreodată în mîinile noastre."

Ca înţeles social, Aristofan sprijină în această piesă ţărănimea, căreia îi omagiază moravurile, puterea de muncă şi rîvna patriotică. Înţelegem deci că economia agrară forma un centru al vieţii ateniene, că pătura ţărănească reprezenta o tărie principală a statului şi că pe roadele ei, obţinute în bună parte şi cu muncă de sclavi, se putea sprijini în cetate funcţionarea libertăţilor publice.

Pornind iniţiativa sa, Trigeu apare ca un misionar al oamenilor simpli, gata să înfrunte politica războinică dusă de rigori tiranice de către Hyperbolos.

d. *Lisistrata.* Această comedie, reprezentată în anul 411, se înscrie împreună cu cele amintite pînă aici în ciclul închinat de Aristofan ideii de pace.

Războiul, care dura de douăzeci de ani, secătuise toate puterile de rezistenţă ale Atenei, ducînd această vestită cetate pînă pe margini de prăpastie. Expediţia din Sicilia se soldase cu un dezastru. Dintre soldaţii care mai scăpaseră cu viaţă, unii fuseseră luaţi prizonieri de către siracuzani şi puşi la munci grele, alţii se îmbolnăviseră de ciumă iar alţii fuseseră vînduţi ca sclavi. Niciodată, ca pînă atunci, nevoia de pace nu păruse mai imperioasă. Prin orice mijloace, şi prin teatru mai cu seamă, trebuia să se pledeze pentru grăbirea ei. Imaginaţia comică a lui Aristofan s-a dedicat cu strălucire acestei lupte şi acestei aspiraţii comune.

În vreme ce în *Aharnienii* iniţiativa păcii o luaseră ţăranii din Atica, aici, în această nouă comedie, iniţiativa o vor lua femeile.

Lisistrata, soţia unuia dintre cetăţenii notabili ai Atenei, convoacă toate femeile din Grecia şi le cere să se asocieze la o conspiraţie împotriva bărbaţilor, de natură a-i determina pe aceştia să grăbească încheierea păcii. Le pune să jure că de-acum înainte vor refuza bărbaţilor orice mîngîieri conjugale şi orice fericiri ale dragostei, atîta vreme cît aceştia nu se vor hotărî să pună capăt războiului şi să semneze pacea. Lisistrata conduce acţiunea cu energie şi stăruieşte ca această originală grevă să se petreacă fără greş. Mai întîi, femeile pun stăpînire pe cetatea unde se afla tezaurul, considerînd că banii alcătuiesc nervul războiului. Bătrînii incendiază cetatea, crezînd că astfel vor alunga pe răzvrătite ; încercarea, însă, se dovedeşte zadarnică. Au loc o seamă de peripeţii — multe din ele cu notă licenţioasă — care pînă în cele din urmă vor aduce Lisistratei şi coreligionarelor ei victoria. Emisari ai Spartei vin să propună pacea. Lisistrata, luată ca arbitru, vorbeşte lacedemonienilor şi atenienilor despre răul comun pe care îl poate întreţine războiul şi despre serviciile pe care altădată aceste două cetăţi şi le-au adus reciproc, pentru ca în cele din urmă să facă un apel stăruitor la concordie. Părţile consimt, şi astfel comedia se sfîrşeşte într-o atmosferă de festin, de cîntec şi de jocuri pline de însufleţire.

Progresiunea dramatică e condusă cu abilitate. Simţim, încă de la primele scene, încotro se îndreaptă acţiunea. Deznodămîntul este însă întîrziat, prin peripeţii şi dificultăţi neprevăzute, pe care spectatorul le primeşte cu încîntare. La un moment dat, în rîndurile femeilor conduse de Lisistrata se petrece o defecţiune atît de mare, încît toată acţiunea ei putea să fie grav periclitată. Aristofan ar fi avut prilejul să speculeze acest incident în mod senzaţional. Însă, n-a făcut-o ; aceasta ne dovedeşte încă o dată simţul şi meşteşugul său ca om de teatru. Şi-a dat seama, anume, că dezvoltînd prea mult un interes dramatic ar fi putut să pună în umbră nota de veselie liberă şi nebunească a comediei, ceea ce, o dată cu diminuarea sclipirii ei poetice ar fi adus şi o încercuire a vervei ei satirice.

Astăzi, din cauza notei ei licenţioase, comedia — cel puţin în forma ei originală — n-ar fi reprezentabilă. Rareori au fost aduse pe scenă situaţii mai obscene şi mai delicate pentru o ureche castă. Faptul, însă, trebuie judecat cu criteriile epocii în chestiune. În societatea mai veche, licenţa era admisă. Comedia, care se născuse din cultul falusului, o practica în mod curent. Se mai ştie că multă vreme femeile n-au fost admise la reprezentaţiile comice, ceea ce dădea acestor reprezentaţii comice o putinţă în plus ca ele să-şi dezvolte în voie cinismul şi diferite libertăţi de exprimare.

Fie citind *Lisistrata*, fie urmărind-o reprezentată pe scenă, nu ne-am putea opri de-a imputa autorului o seamă de situaţii imposibile şi de enormităţi morale. Totodată, însă, va trebui ca oricum să recunoaştem că în intenţia ei există şi nobleţe. În ce priveşte realizarea artistică, piesa denotă calităţi remarcabile. Verva ei, plină de inventivitate, nu slăbeşte nici o clipă, de-a lungul întregii desfăşurări dramatice. Dialogurile sînt vii, naturale şi comunicative. Chiar în impudoarea îndrăzneaţă a situaţiilor şi expresiilor licenţioase găsim o transparenţă artistică, prin care îndrăzneala amintită e ferită de-a aluneca vreodată în vulgaritate.

4. Comedii sociale

Comediile din această grupă îşi iau sarcina să combată un anumit spirit de noutate, despre care poetul socotea c-ar putea să ducă la şubrezirea instituţiilor sau să antreneze modificări îngrijorătoare în moravurile societăţii.

a. *Norii*. Piesa a fost reprezentată întîia oară în cadrul marilor dionisii din anul 423. Comedia, deşi în timpul său nu s-a bucurat decît de un succes mediocru, este totuşi o operă remarcabilă. Satira din ea, îndreptîndu-se împotriva şcoalei sofiştilor de la Atena, şi-a propus să apere vechile credinţe ale societăţii.

Filozofia sofistică — aşa cum apare la Gorgias şi Protagoras, deci înainte de Aristotel — a constituit un moment de seamă în evoluţia gîndirii greceşti. A denunţat diferite dogmatisme anterioare, demonstrîndu-le slăbiciunea. Celor care afirmau cu uşurinţă că pot şti orice, le-a arătat că în atîtea circumstanţe ştiinţa poate să rămînă fără valoare. S-a apropiat de gîndirea materialistă fără ezitările, superstiţiile sau prejudecăţile altei şcoli filozofice. Îndemnînd mintea omenească la continui cercetări, a stimulat spiritul de adevăr, în căutarea unui ideal social şi moral. N-a constituit un sistem propriu-zis de filozofie, fără însă ca prin aceasta să alunece într-un eclectism labil şi

concesiv. Ruinînd sau minimalizînd anumite poziţii ale trecutului, gîndirea sofistă s-a dovedit un agent de seamă, eficient, în pregătirea viitorului.

Revenim acum la Aristofan şi la piesa lui. Poetul, pe de o parte ca membru al partidului aristocratic, pe de altă parte ca autor satiric stăpînit de ideea de a combate moravuri şi instituţii contemporane, n-a putut să aibă asupra sofiştilor o cuprindere largă ca aceea arătată mai sus, ci una mai limitată, prinsă între mişcările şi pasiunile scenei.

Astfel pentru el sofiştii reprezentau doar atît : o categorie de oameni instruiţi, abili, inventivi, care îşi constituiau o profesiune din a şti totul, din a pleda orice teză, din a face triumful răului la fel de posibil ca şi triumful binelui. Considera că doctrina lor aducea mai cu seamă idei sceptice : nu există mijloace de a distinge între bine şi rău, între just şi injust, între adevăr şi eroare ; se poate susţine orice teză, pentru că adevărul se află de partea aceluia care ştie să argumenteze mai bine. De aci — în concepţia lui Aristofan — putinţa sofiştilor de a crea şi răspîndi mode cinice, de a da arme în mîna doritorilor de parvenire politică şi de a aduce în atmosfera de declin politic şi moral a epocii încă un îndemn de abatere de la simţirea şi practica severă a valorilor.

Acţiunea, în *Norii*, se petrece în faţa casei lui Socrate. Strepsiade, un ţăran înstărit, se plînge de două lucruri : de înfumurările nevestei sale şi de gustul pentru risipă al fiului său, Fidipide. Purtarea acestuia, şi mai cu seamă mania lui pentru cai şi alergări, l-au înglodat în datorii. Neputîndu-le plăti, este veşnic asaltat de creditori. Cum ar face să scape de aceste datorii ? Omul nu mai are nici o linişte şi umblă tot timpul ca îngrozit. A auzit de o şcoală unde s-ar învăţa cum pot fi făcute nobile cauzele rele. Poate că s-ar găsi raţionamente în stare să justifice neplata datoriilor. Ce-ar fi, deci, dacă s-ar adresa acestei şcoli, trimiţîndu-şi fiul să se adape la învăţătura ei ?

La început, Fidipide nu se învoieşte. Strepsiade, atunci, hotărăşte să devină el însuşi elev. Prezentîndu-se la şcoală, găseşte pe magistru, pe Socrate, legănîndu-se într-un coş spînzurat de doi pari. Filozoful părea adîncit în contemplarea tainelor cereşti. Lucrurile, însă, merg greu. Mintea limitată a ţăranului nu poate urmări arguţiile şi subtilităţile noii învăţături. Pricepe, din ce i se spune, doar atîta : că zeii de altădată au murit şi că acuma alte divinităţi răzbunătoare, ca Vîrtejul şi Văzduhul, le-au luat locul. Strepsiade, în cele din urmă, înţelegînd că-şi pierde timpul, părăseşte şcoala.

Revenit la casa lui, înduplecă pe fiul său să continue el şcoala. Curînd, va afla plin de mulţumire că acesta îşi însuşeşte cu rapiditate învăţătura. Strepsiade e nerăbdător să-l vadă întors acasă, aşteptînd ca noua ştiinţă a băiatului să-l scape în sfîrşit de creditorii cei atît de supărători. Într-adevăr, odată întors acasă, acesta nu va întîrzia să-şi pună în aplicare ştiinţa dobîndită, dar nu numai cu creditorii, după cum îşi închipuise cu naivitate tatăl său, ci şi cu acesta însuşi. Tatăl şi fiul se ceartă crunt, ajungînd repede la violenţe şi bătăi. Fidipide, care şi-a învăţat bine meseria, va şti să demonstreze cu argumente din logica sa cea nouă că fiul este îndreptăţit să-şi bată părinţii.

Strepsiade, neavînd încotro, acceptă raţionamentul fiului şi i se înclină. Cînd însă acesta, folosind aceleaşi argumente, se pregăteşte să-şi bată şi mama, ţăranul îşi dă seama de primejdiile învăţăturii în care s-a încrezut, devine

furios şi cuprins de indignare aleargă să dea foc „maghernițeiʺ, aceasta trebuind să ardă cu magistrul ei, cu tot...

Comedia își trage titlul de la corul format din actori costumați în așa fel încît să poată figura norii de pe cer. În mod vizibil, faptul alcătuia o aluzie satirică la adresa sofiştilor. Poetul nostru privea filozofia lor ca o filozofie vaporoasă, lipsită de realitate, făcută să ne amintească tot timpul de forma fugitivă şi inconsistentă a norilor.

Piesa scînteiază de vervă şi originalitate. Expoziţia e condusă cu meşteşug şi cu un simţ ascuţit al gradărilor. Scena în care Strepsiade cere lui Socrate să-l înveţe cum să procedeze pentru a nu mai fi obligat să-şi plătească datoriile cuprinde detalii caracteristice, privind stări de spirit din atmosfera epocii. Dialogul dintre Raţionamentul cel Drept şi Raţionamentul cel Nedrept, moment esenţial pentru satira pe care Aristofan o îndreaptă împotriva sofiştilor, împleteşte în ironia sa sceptică şi muşcătoare observaţii filozofice profunde. Opoziţia dintre ele nu se menţine numai pe un plan raţional de idei, ci străbate şi în domenii mai intime, în care întîlnim prejudecăţi, sentimente curente, pasiuni, atitudini morale, într-un cuvînt o imagine sugestivă a vieţii însăşi.

Piesa, în genere, şi-a propus să fie un atac împotriva lui Socrate. Asupra acestui fapt s-a dezbătut mult şi s-au făcut numeroase supoziţii. Ce l-a îndemnat pe Aristofan să ia această iniţiativă ? Şi, mai cu seamă, ce l-a îndemnat să ne prezinte pe Socrate ca exponent al sofiştilor, cînd se ştie că acesta le-a fost adeseori adversar ?

Cînd a întocmit prima versiune a comediei sale, Aristofan era tînăr de tot. S-ar putea ca la acea epocă, poetul — care abia trecuse de vîrsta de douăzeci de ani — absorbit ca artist de elanurile şi preocupările sale literare, să nu-şi fi dat seama de caracterul exact al filozofiei lui Socrate. S-ar putea de asemenea ca la clubul său aristocratic, pe care Aristofan îl frecventa şi ale cărui idei le-a reflectat ades în opera sa, Socrate să nu se fi bucurat de o presă prea bună, ci dimpotrivă, să fi fost socotit cu dispreţ şi cu superficialitate ca un „negustor de noutăţi filozofice", cum în genere erau priviţi sofiştii. Aristofan, ca partizan al trecutului şi al tradiţiilor, era împotriva ideilor noi pe care sofiştii le răspîndeau în valuri la Atena, urmărind mai cu seamă să cîştige de partea lor cît mai multe minţi tinere. E posibil, deci, să fi văzut în Socrate unul dintre acei „învăţători" ai tineretului, pe care poetul îi detesta. Socrate, ca raţionalist, era respectat de mulţi, nu însă şi iubit.

Mai mulţi cercetători şi comentatori ai operei lui Aristofan (Schlegel, Wilamowitz, Pöhlmann ş.a.) consideră că Aristofan s-a servit de persoana lui Socrate în mod generic, făcînd din ea tipul sofiştilor şi al raţionaliştilor vremii.

b. *Viespile*. Intriga inventată de Aristofan în această comedie este un pretext pentru a lovi într-una din cele mai curente instituţii publice ale vremii : justiţia cetăţii. În primele timpuri, la Atena, judecătorii aleşi de popor nu erau plătiţi. Mai tîrziu, li s-a fixat o indemnizaţie : întîi de un obol, apoi, sub Pericle, de doi oboli şi în sfîrşit, sub Cleon, de trei oboli. Această măsură a făcut ca funcţiunea de judecător să fie foarte căutată ; de aici, o adevărată revărsare şi o adevărată reţea de procese, de şicane procedurale, de pledoarii, de intervenţii şi solicitări de tot felul. Se întreţinea astfel în cetate o atmosferă sterilă, gălăgioasă, în aparenţă pătrunsă de respectarea ideii de justiţie, dar în fond tinzînd la anularea acesteia, prin excese, conformisme şi interese personale.

Cleon, tiranul care instituise plata de trei oboli (*tribol*-ul), urmărea prin aceasta o diversiune, capabilă oarecum să-i asigure o favoare populară, dar mai cu seamă să devieze atenția comună de la felul demagogic cum conducea treburile cetății.

Facem cunoștință cu bătrînul Filocleon, un maniac al proceselor, și cu fiul său Bdelicleon, un tînăr înțelept, curajos și cu mult bun-simț. Fiul și-a pus în minte să-și aducă părintele la rațiune, dezbărîndu-l de îndărătnica lui manie. Tatăl este prietenul lui Cleon (*Filocleon* = Prietenul lui Cleon), în vreme ce fiul este inamicul acestuia (*Bdelicleon* = Scîrbit de Cleon). Urmează o serie de peripeții, pe cît de amuzante, pe atît de semnificative. Bătrînul este închis de fiul său într-o casă pusă sub paza neîntreruptă a doi sclavi credincioși. Deținutul se frămîntă, în căutarea unui mijloc de evadare. Vede, neputincios, cum confrații săi trec spre tribunal; strînge furios pumnii, cînd aceștia în ironie îl invită să meargă cu dînșii. Sînt costumați în viespi și au ca semn caracteristic un ac, simbolizînd stiletul cu care ca judecători înscriau verdictele lor pe tabelele de ceară lustruite. Se încinge o luptă între judecători și păzitorii lui Filocleon. Bdelicleon vine în fugă, restabilește ordinea și, drept consolare, îi propune tatălui său să instaleze un tribunal doar pentru el singur, un tribunal căruia să-i fie deferite spre judecare diferite delicte domestice.

Iată-l, acum, pe Filocleon, instalat cu mulțumire în noua lui funcțiune. Printre alte chestiuni, îi va veni spre judecare și cazul cîinelui Labes, sub acuzația de-a fi furat o bucată de pîine din Sicilia. Este o aluzie evidentă la un general al timpului cu nume asemănător, care și el „sicilizase", adică primise aur cu prilejul unei expediții în Sicilia.

Are loc procesul, cu ceremonialul obișnuit. Sclavul Xantias susține acuzarea. Se audiază martorii și apoi se dă cuvîntul apărării. Filocleon, uluindu-se o clipă, confundă urnele și, astfel, în loc de a condamna ca de obicei, pronunță achitarea. Bătrînul e desperat. Însă fiul său îl consolează, îl determină să vadă lucrurile și sub un alt unghi, îl face să înțeleagă că există atîtea alte lucruri ce pot da farmec vieții și îi promite o existență plină de bucurii, dacă va renunța la vechea lui manie.

Pînă la sfîrșit, fiul triumfă. Filocleon se transformă ; ba încă, în ultimele scene, îl vom vedea ironizînd el însuși pe foștii lui colegi de judecătorie.

După ce corul de viespi se adresează atenienilor, explicîndu-le în numele poetului artificiul satirei, piesa se termină într-o atmosferă de dans și de bucurie revărsată, amintindu-ne prin aceasta de beția populară a sărbătorilor dionisiace.

Demonstrația urmărită de Aristofan în această comedie e construită cu mijloace sigure. În conflictul deschis, rolul bunului simț e atribuit lui Bdelicleon, reprezentantul generației tinere. Procedeul nu trebuie să ne mire. Oarecum, face parte din ființa comediei (dovadă că-l vor mai folosi și alți comici mari : Plaut, Molière) ; pe deasupra, acest procedeu corespundea și unei concepții grecești curente, potrivit căreia bătrînețea era privită ca o sursă de slăbiciuni și prejudecăți. Principalul studiu de caracter se apleacă asupra personajului Filocleon. Mania acestuia — de a judeca și de a pronunța de regulă verdicte negative — e înfățișată ca fiind contrarie adevărului și binelui social.

În ce măsură această piesă a luat poziţie împotriva felului cum funcţiona şi se distribuia justiţia în cetate? Ca membru în partidul aristocrat şi ca partizan al păstrării bunelor tradiţii cetăţeneşti, Aristofan nu putea să nege amintirea lui Solon, cerînd anularea unei instituţii atît de vechi şi de tradiţionale. Totodată, însă, nici nu şi-a îngăduit să treacă cu vederea impasuri şi erori mari, ca acelea în care aceste instituţii erau împinse de către politicieni venali, lipsiţi de scrupule şi stăpîniţi de ambiţii personale.

c. *Adunarea femeilor.* Această comedie a fost reprezentată în anul 393 cu prilejul serbărilor leneene. Pe scurt, subiectul ei este următorul:

Femeile din Atena, ascultînd de ordinele conducătoarei lor Praxagora, au trecut la o acţiune politică îndrăzneaţă. Travestite în bărbaţi, cu bărbi false, îmbrăcate în hainele soţilor lor şi înarmate cu ciomege noduroase, s-au introdus în adunarea populară şi au impus votarea unei legi prin care li se va încredinţa conducerea cetăţii. De îndată ce au luat puterea în mînă, au şi stabilit o nouă constituţie, prevăzînd comunitatea bunurilor. Totul: bunuri materiale, femei, bărbaţi etc. — va fi pus de-acum înainte în comun. Familia, proprietatea particulară, drepturile personale, toate acestea vor fi desfiinţate. Locul căsătoriei îl va lua „amorul liber". Politica, în întregime, va fi preluată de către femei. Noua constituţie proclama o egalitate absolută, asemănătoare în anume privinţe aceleia expusă cu gravitate filozofică în cartea a V-a a *Republicii* lui Platon.

Lucrurile au mers strună, pînă a venit timpul să se pună în practică noile principii. Din această clipă, defecţiunile vor începe să se ţină lanţ, fiecare din acestea dînd naştere la scene comice. Unii, mai naivi, luînd de bune aceste principii, se grăbesc să-şi aducă bunurile la masa comună. Scepticii, însă, vor sta în expectativă. Feidolus, mai cu seamă, un atenian şiret şi viclean, cu totul neîncrezător faţă de trăinicia noilor instituţii, se miră cum pot fi unii atît de nepricepuţi şi nu pare de loc grăbit să se conformeze. Înţelepciunea lui e simplă: „să vadă ce vor face ceilalţi..."

În ce priveşte mulţimea — este vorba, totuşi, de proprietarii de sclavi — aceasta se va ţine de petreceri şi benchetuiri, lăsînd pe sclavi să facă muncile materiale şi corvezile. Femeile, şi ele, îşi vor disputa bărbaţii cei mai frumoşi. Cu alte cuvinte, fiecare va înţelege să ia cît mai mult din partea altuia, fără a da ceva dintr-a lui. Feidolus, de pildă, n-a vrut să se despartă nici de cel mai mic dintre bunurile sale; în schimb, la masa mare a celor ce şi-au pus averile în comun, e primul care va da zor să se înfrupte.

Sfîrşitul piesei se petrece într-o notă burlescă şi licenţioasă, făcîndu-ne să asistăm la o seamă de încurcături dificile provocate de punerea în aplicare a amorului liber.

Înţelegem, deci, că piesa aducea pe scenă satirizarea unor utopii politice, aşa cum acestea se reflectau în scrierile mai multor scriitori şi filozofi ai epocii. De fapt, intenţia ei literară este mai pronunţată decît cea socială.

Ca alcătuire, comedia *Adunarea femeilor* se deosebeşte de comediile scrise înaintea ei: nu mai are parabază iar lirismul ei este aproape disparent. Explicaţia stă în aceea că această dramă satirică nu mai punea în cauză persoane sau conducători politici anumiţi, ci încerca o critică mai generală, privind idei, momente, stări de spirit şi de opinie publică. Documente ale timpului ne arată

că utopiile de acest fel, susţinute cu aparatul de retorică abilă al sofiştilor, se propagau larg şi aveau răsunet atît în cugetele naivilor, cît şi în acelea ale unor oameni formaţi, cu reputaţii bine stabilite.

d. *Plutus*. Comedia a fost prezentată în două rînduri, o dată în 404 şi apoi într-o versiune refăcută, în 388. Construită în jurul unei idei morale, ea face elogiul muncii, ţinînd însă să arate că repartiţia inegală a bunurilor este o condiţie de progres şi de creaţie. Aristofan, aici, ne va apărea într-o dublă postură : una de cetăţean clarvăzător, făcînd cu însufleţire elogiul muncii, şi alta de ideolog al clasei sale. Atît ca idee cît şi ca factură, această comedie se înrudeşte cu piesa precedentă, cu deosebirea că aici subiectul e tratat într-un spirit mai larg cu un fond social mai marcat, de mai multă gravitate filozofică.

Chremilos (acest nume vrea să însemne : morocănosul), un ţăran sărac şi necăjit, consultă oracolul lui Apollon dacă n-ar fi cazul să facă din fiul său un om de nimic, întrucît în viaţă se pare că sceleraţii sau oamenii fără caracter sînt şi cei mai bogaţi, şi cei mai fericiţi. Zeul nu-i răspunde direct ; îi ordonă, în schimb, să caute a cunoaşte pe cel dintîi om ce-i va ieşi în cale după ce va părăsi templul.

Într-adevăr, curînd după aceasta, Chremilos şi sclavul său Carion întîlnesc un bătrîn orb, sub ale cărui trăsături triste şi gîrbovite aveau să recunoască pe Plutus, zeul bogăţiilor. Fusese orbit de către însuşi Zeus, ca pedeapsă că frecventa numai oameni de bine ; orbirea lui, deci, era cauza pentru care de atunci încoace Plutus a repartizat avuţiile atît de inegal şi de imperfect pe pămînt şi printre muritori.

Cei doi oameni cumsecade pun la cale un plan prin care să se readucă bătrînului vederea, în nădejdea că astfel vor contribui la repartiţii mai juste şi deci la alungarea sărăciei din viaţa semenilor lor. La început bătrînul se împotriveşte, fiindu-i teamă de Zeus ; pînă la sfîrşit, însă, acceptă. Va trebui, deci, ca Plutus să fie condus la templul lui Esculap, zeul medicinei şi al bolnavilor, şi să petreacă o noapte acolo. Chremilos are inimă bună ; nu se gîndeşte numai la el, ci visează ca Plutus să-şi împartă darurile şi tuturor vecinilor săi.

Pe drum, cei trei călători întîlnesc o femeie dîrză, care va încerca să-i abată de la gîndul lor : era Sărăcia. Ce rost are — spune aceasta — să facem pe toţi oamenii bogaţi ? N-ar mai exista atunci nici artişti, nici meşteri, nici stăpîni, nici servitori, şi astfel viaţa şi-ar pierde reliefurile ei necesare. Dacă bogăţiile ar fi distribuite în mod egal, ele ar deveni inutile şi toată lumea ar fi atunci obligată să muncească. Cînd nu vor mai fi bogaţi şi săraci, chestiunea repartizării juste ar cădea de la sine, pentru că n-ar mai avea sens să se repartizeze echitabil ceva ce n-ar mai reprezenta nici o însemnătate. Inegalitatea aceasta, procurînd unora şi plăceri, obligă pe ceilalţi să muncească şi să producă astfel bunuri ale civilizaţiei.

Iată — textual — pasaje din această vestită pledoarie despre care nu trebuie să ascundem că poate semăna cu unele din cele mai scumpe procedee ale sofiştilor. Este o justificare exemplară a muncii sclavagiste şi recunoaştem în ea şi anume reflectări ale apartenenţei de clasă, a lui Aristofan :

„SĂRĂCIA : Oh, oameni răi, cei mai răi dintre toţi plăpînzii voştri semeni, nenorociţi care vă luaţi îndrăzneala unei nemernicii, plină de neruşinare şi

de necredinţă, încotro aţi pornit ? De ce fugiţi ? Opriţi-vă, de ce nu vă opriţi ?"

. . . .

„Oh, voi, flecari ce sînteţi, mai flecari decît toţi cîţi există, aflaţi că dacă s-ar înfăptui ceea ce aţi pus la cale, n-aţi deveni cu nimic mai fericiţi ! Dacă Plutus şi-ar recăpăta vederea, şi ar putea din nou să vadă ca altădată, ar da tuturor deopotrivă. Dar, atunci, nimeni nu se va mai strădui să înveţe arte şi meşteşuguri, după cum nimeni nu va mai simţi imboldul să le practice. Aşa fiind, cine va mai lucra fierul, cine va mai construi corăbii, cine va mai croi haine, cine va mai face roţi, cine va mai tăbăci pielea, cine va mai fi cizmar, cine va mai acoperi casele, cine va mai munci pămîntul pentru a recolta la sfîrşit fructele lui Ceres, cine va mai face toate acestea, dacă toţi vor sta cu mîinile în sîn, nimeni nemaifiind obligat să muncească ?"

. . . .

„...Care e omul bogat care va mai consimţi să-şi pună viaţa în pericol ? Drept urmare, vei fi nevoit să-ţi ari singur ogorul, să-ţi faci singur nenumărate munci grele pe care ţi le cere viaţa. Şi, astfel, vei vedea că viaţa ce ţi se rezervă va fi cu mult mai tristă decît aceea pe care o duci astăzi..."

. . . .

„Nu vă daţi seama că eu îi fac pe oameni mai frumoşi şi mai înţelepţi decît i-ar face Plutus. Din cauza lui Plutus, din cauza lui, oamenii ajung să aibă podagră, burtă, picioare groase şi grăsimi neplăcute. Eu, în schimb, îi fac zvelţi şi uşori, aşa încît duşmanii să se teamă de ei."

. . . .

„Priviţi, în viaţa republicilor, pe oratori : atîta timp cît sînt săraci, gîndul lor cinstit, tot timpul, e cum să fie de folos poporului şi patriei lor ; dar, de îndată ce devin bogaţi pe socoteala publicului, nu există duşmani mai cruzi ai binelui comun..."

Totuşi, pledoaria Sărăciei rămîne fără efect. Plutus îşi recapătă vederea. După mulţi ani, vede întîia oară lumina cerului. Promite Atenei că de-acum înainte va veni numai în ajutorul oamenilor virtuoşi. Unul din aceştia, devenit bogat prin favoarea zeului, vine să-i închine acestuia hainele sale vechi şi încălţămintea lui cea ruptă. Un altul, de astă dată din tabăra celor răi, unul din acei delatori publici cunoscuţi în epocă sub numele de *sicofanţi,* vine să se plîngă c-a fost sărăcit. Carion se amuză pe socoteala lui.

Ultimele scene sînt compuse în notă licenţioasă. Asistăm, de pildă, cum o femeie bătrînă se plînge de infidelitatea iubitului ei mai tînăr, mai cu seamă după ce din dragoste l-a îmbogăţit. Mercur, nemaiputînd să cîştige nici un ban cu vechile lui meserii, se instalează în casa lui Chremilos, pe motiv că pe pămînt e mai bine decît în cer şi că în fond „patria este acolo unde îţi este mai bine".

Aristofan a scris această comedie într-un moment în care greaua situaţie internă a Atenei impusese oarecum o cenzură a subiectelor politice. În schimb, atmosfera era propice pentru o acţiune de predicaţie morală, ceea ce Aristofan a şi încercat. Atena se lăsa din ce în ce mai cucerită de cultul bogăţiilor, al

plăcerilor şi al vieţii facile. Începuse să se creeze o falsă deprindere de gîndire : că statul e dator să facă distribuţii gratuite, să plătească plăcerile mulţimii şi să susţină tendinţa de înavuţire uşoară a conducătorilor. În asemenea condiţii, Aristofan a socotit necesar să facă apologia sărăciei, ca o chemare la muncă, la sobrietate şi la cinste, adresată de pe scenă contemporanilor săi. Sărăcia poate fi o sursă de activitate, de energie morală, de virtute dezinteresată, de emulaţie, de prosperitate socială. Totuşi — a adăugat poetul — să ne ferim cît putem de-a confunda sărăcia cu cerşetoria.

Cît răsunet a avut acest mesaj ? Deşi lecţia venea într-un moment politic grav, şi era susţinută cu mijloace magistrale, atenienii n-au înţeles-o. Istoria epocii ne arată că viaţa cetăţii a continuat să decadă, printre altele şi prin înmulţirea acelui tip de profitor, în căutare veşnică de voluptăţi şi de expediente, pe care Aristofan n-a ezitat să-l zugrăvească şi să-l denunţe.

Înfrîngerea Atenei în războiul cu Sparta, precum şi criza social-economică ce decursese din aceşti prelungiţi ani de criză şi de lupte, săpaseră o adevărată prăpastie între săraci şi bogaţi. Vechiul sistem economic nu mai putea să inspire încredere. De aici, o seamă întreagă de propuneri şi preocupări în legătură cu transformarea societăţii, dintre care unele cu caracter utopic şi cu exagerări ridicole. În faţa acestor exagerări, pline de contradicţii intime şi fără bază istorică, Aristofan a înţeles să protesteze. Comediile *Adunarea femeilor* şi *Plutus*, ambele expresii ale acestui protest, se leagă strîns una de cealaltă. Soluţia dată în *Plutus* era o soluţie realistă, menită să corecteze extremismul celeia din *Adunarea femeilor :* ce este drept, ce poate să asigure buna funcţionare a societăţii e ca avuţia să treacă în mîinile celor care muncesc.

5. Comedii literare

a. *Thesmoforiazuscle* sau *Sărbătorile lui Ceres şi ale Proserpinei.* În anul 412, cînd a avut loc prima reprezentaţie a piesei, situaţia politică a cetăţii mergea din ce în ce mai rău, aceasta aflîndu-se în ajunul unei revoluţii oligarhice. Era greu, deci, ca într-un asemenea moment să se continue cu aducerea pe scenă a unor situaţii politice, de natură să înăsprească sau să învenineze şi mai mult luptele interne dintre partide şi partizani. Aşa fiind, Aristofan şi-a ales o temă literară, îndreptîndu-şi verva sa satirică împotriva lui Euripide, căruia nu-i ierta ura sa faţă de femei, tendinţa de-a introduce în teatru inovaţii realiste precum şi gustul poetului tragic din el pentru decoruri, maşini şi lux de montare exterioară.

Denumirea piesei vine de la sărbătorile în care zeiţa Ceres era adorată sub numele de *Thesmoforos*, adică legislatoarea şi rivala în această privinţă a zeiţei Atena. Actele acestei sărbători se săvîrşeau în prezenţa exclusivă a femeilor ; bărbaţilor le era interzis sub pedeapsă de moarte să pătrundă în templele şi lîngă altarele unde se oficiau aceste ceremonii sacre.

Într-un fel, subiectul are asemănări cu cel din *Lisistrata.* Femeile, reunite cu prilejul thesmoforiilor, jură să se răzbune împotriva lui Euripide, pentru felul cum le-a ponegrit în comediile sale. Mnesiloc, socrul poetului, travestit în femeie, se introduce în templul lui Demeter, pentru a surprinde firul complotului şi a împiedica realizarea lui. Este însă recunoscut, ceea ce va duce la prinderea, la legarea cu frînghii de stîlpul de execuţie şi la condamnarea lui.

Euripide, în căutarea unui mijloc prin care să-l salveze, recurge la diferite travestiri, toate împrumutate de la personaje din dramele sale. Bineînţeles, această defilare de personaje e numai un truc, pentru ca Aristofan să le satirizeze, şi o dată cu ele şi pe autorul lor. Astfel, îl vom vedea pe Euripide travestindu-se rînd pe rînd în Menelaos, în nimfa Echo sau în tînăra Andromeda. Acţiunea şi peripeţiile sînt presărate cu fragmente din dialogurile lui Euripide, bineînţeles transpuse în formă ironică sau burlescă. Pînă la sfîrşit, Euripide va obţine liberarea lui Mnesiloc, pe baza promisiunii că va înceta să mai aducă injurii sau jigniri femeilor, în operele sale.

Piesa este caracteristică prin intenţia ei literară. Între Aristofan şi Euripide au existat radicale deosebiri de concepţii artistice. Aproape că nu există comedie a lui Aristofan, în care să nu întîlnim ecouri ale polemicii lor literare. Schlegel a făcut o remarcă justă : „niciodată, spiritul lui Aristofan nu devine mai caustic, ca atunci cînd atacă tragediile lui Euripide“. Sub acest raport, *Sărbătorile* reprezintă primul atac hotărît împotriva filozofului-literat, pregătind totodată culminaţia din anul 405 a procesului, în comedia *Broaştele*.

b. *Broaştele*. În anul 405, cînd s-a reprezentat această comedie, gloria Atenei părea stinsă. Cleofon respinsese propunerile de pace, propuneri în care Atena îşi pusese ultima sa nădejde. Flota ateniană, într-adevăr, cîştigase o mare victorie, însă cetatea nu mai avea tăria să se bucure, pentru că sărăcia, oboseala din cugete şi sforţările prelungite zadarnic timp de ani în şir creaseră în opinia publică o stare de scepticism sau chiar de deznădejde. Sofocle murise şi el, făcînd astfel ca dezolarea din cîmpul politicii să se întindă şi pe planurile creaţiei literare. Atena nu mai avea parcă energia să privească în sus, onorîndu-şi mai departe vechea ei măreţie. Nu din întîmplare, deci, sau din simplă fantezie a poetului, acţiunea acestei comedii va fi pusă să se desfăşoare în sferele întunecoase ale Infernului. De astă dată vom coborî în acompaniamentul strident al orăcăitului de broaşte, nu ne vom mai înălţa ca altădată în sferele eterice ale Olimpului.

Piesa continuă atacul împotriva lui Euripide, însă într-o notă mai categorică decît în comedia precedentă, cu o judecată mai cuprinzătoare, privind întreaga lui creaţie dramatică. Intriga inventată de Aristofan e pusă în legătură cu o anume impresie ce-şi făcea drum în epocă : că tragedia s-ar afla în declin şi că doar măsuri energice ar mai putea-o pune din nou pe picioare.

Dionisos, zeul care prezida concursurile dramatice, e din ce în ce mai nemulţumit de calitatea pieseleor jucate în onoarea sa. Îi trebuie un poet mare, adevărat, capabil să regenereze teatrul. Cum printre vii nu vede pe nici unul, concepe planul de-a coborî în Infern şi de-a readuce de acolo pe Euripide, poetul său preferat, mort cu puţin timp înainte. Prima parte a piesei e ocupată cu aventurile acestei călătorii ; multe din acestea sînt groteşti şi de un gust rudimentar. Ajungînd în Infern, găseşte pe Euripide în ceartă cu Eschil, disputîndu-şi unul altuia întîietatea. Pentru a pune capăt conflictului, Pluton deschide public un concurs, numind judecător pe Dionisos. Vom vedea cu această ocazie pe cei doi adversari amendîndu-se reciproc, fiecare încercînd să-şi constituie merite proprii, prin contestarea celuilalt.

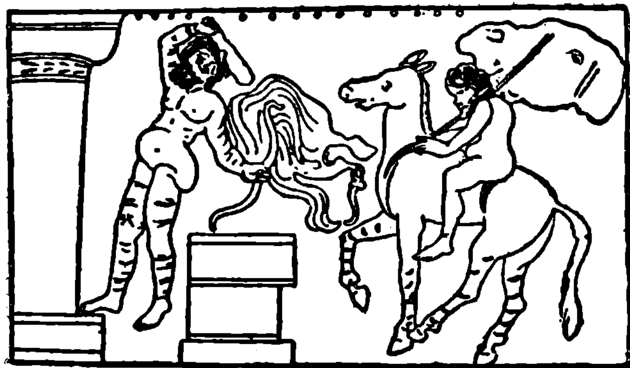
Eschil învinovăţeşte pe Euripide că a zdruncinat echilibrul tragediei, că i-a ştirbit demnitatea prin vulgaritatea spectacolului şi a trivialităţilor de vor-

bire, că a recurs la artificii retorice pentru a fi pe placul mulţimilor, că a transformat gîndirea tragică în demonstraţii sofistice şi că a înlocuit morala ei constructoare cu maxime afectate. La rîndul său, Euripide face procesul literar al lui Eschil, amintindu-i că tragediile sale n-au destulă acţiune dramatică, că aduce în scenă personaje mute, că face abuz de vorbe mari, că monoloagele prea lungi micşorează vigoarea conflictului, că imaginaţia sa poetică are în ea o notă de sterilitate şi, în sfîrşit, că în atmosfera acestor opere pluteşte o notă de abstracţie rece, în care omenescul viu şi cald e împiedicat să se manifeste.

Dar, să nu trecem prea repede asupra acestui episod ! Găsim în el pagini substanţiale şi reprezentative, atît în ce priveşte arta comică a lui Aristofan, cît şi în ce priveşte luptele, rivalităţile şi concepţiile literare ale timpului. Se dezbate aici însăşi problema tragediei, ca formă dramatică, aşa cum a văzut-o antichitatea şi — adăugăm noi — aşa cum ar putea s-o cuprindă toate timpurile.

În prezenţa lui Dionisos ca judecător şi a corului, Euripide şi Eschil se ceartă, se ameninţă şi îşi aruncă reciproc invective, fiecare apărîndu-şi cu vanitate şi cu vehemenţă punctul de vedere. Dar pe deasupra acestor incidente — fără de care Aristofan n-ar fi putut realiza atmosfera de satiră şi comedie — se desluşesc idei mari, unele legate de viaţa şi preocupările epocii, altele de concepţia în general a artei dramatice.

Ce aflăm, anume, despre arta lui Euripide, din cuprinsul diferitelor dialoguri ? Ce i se pune pe seamă ? E vorba în mare parte de opiniile lui Aristofan, bineînţeles comunicate prin gura personajelor sale.



Scenă din *Broaştele* de Aristofan. *(După o pictură pe vas.)*

Care sînt aceste opinii ? Arta lui Euripide, de altminteri ca şi filozofia lui Socrate, se teme de lumina soarelui. În aceasta stă punctul de plecare al rechizitoriului. I se aduce acuzaţia că predică indirect o viaţă de umbră, fără acţiune, bună pentru aceia care înţeleg să se retragă, cu minţi otrăvite de speculaţii artificiale. S-ar putea, deci, ca efectele ei asupra generaţiilor să fie dezastruoase. Este nevoie de oameni întregi, educaţi în palestre şi în spiritul vechii estetici, nu de oameni cu cugete pervertite, în care armonia dintre trup şi suflet să se frîngă iremediabil. Poeţii filozofi de speţa lui Euripide, de altminteri ca şi filo-

zofii sofişti cu care se înrudesc de aproape, propagă un raţionalism periculos, sub acţiunea căruia sufletele sînt ameninţate să alunece într-un subiectivism anarhic, în loc de-a căuta legături vii şi organice cu cetatea, cu oamenii ei, cu comunitatea umană în genere. Zeii tradiţionali, aceia care prin robusteţea lor au patronat vechea dezvoltare a Atenei, sînt daţi acum la o parte, în favoarea unor idei abstracte, mai greu de urmărit, cu nume ca acestea : Eterul, Raţiunea ş.a.

Ce altceva ar putea să ne aducă ironia şi criticismul noii arte, decît să sărăcească simţirea şi să pustiască judecata ? Privită de afară, retorica acesteia e splendidă ; în fond, însă, ea ne îmbată de vorbe, făcîndu-ne astfel să uităm realitatea. Departe de a ne stimula gîndirea, dimpotrivă, o deprinde să devină leneşă şi vanitoasă. Nimic nu ne poate face mai sceptici, ca prelungirea discuţiilor contradictorii. Ceea ce din orgoliu am ajunge să socotim drept superioritate a minţii, s-ar putea să nu fie decît o perversiune a acesteia. Bărbaţii care au întemeiat vredniciile şi gloria Aticii nu s-au pierdut în vorbe, ci au mînuit cu credinţă fapte. Trebuie să recunoaştem că de cînd s-a introdus acest cult nou al jocurilor de cuvinte, treburile cetăţii merg din ce în ce mai rău. În dosul acestor jocuri se ascunde o filozofie pesimistă, care pe nesimţite, în tăcere, ar putea să producă îndoieli şi ezitări chiar şi în cugetele sănătoase.

Să nu ne închinăm, deci, în faţa unei arte care în ciuda pretenţiilor ei revoluţionare ne face mici şi fricoşi ! Cum s-ar putea spune că renunţarea la viaţă este o victorie ? Cît respect trebuie să avem pentru acele eroine care, în tirade nesfîrşite, sînt gata să proclame că viaţa nu-şi merită acest nume şi că nici nu merită să fie trăită ? Nu e îngrijorător că în cetate a început să se răspîndească gustul sinuciderilor din dragoste ? „Feriţi-vă, cetăţeni — izbucneşte poetul nostru — feriţi-vă de el, de această sirenă a morţii !"

Poetul nu-i dă dreptate lui Euripide, în predilecţia acestuia pentru situaţii imorale. Da, urîtul poate fi şi el subiect de artă, poate fi adus şi el pe scenă, dar numai în anumite limite. Cînd însă acest urît persistă şi vrea să predomine, el nu mai poate fi subiect de artă, ci devine o faptă stranie, bună doar pentru a excita simţurile spectatorilor. Nu e nevoie de atîtea eroine patologice. Există şi alte laturi ale sufletului omenesc, în afară de cele bolnăvicioase, asupra cărora arta ar trebui să insiste. Cînd prezentăm publicului nefericiri de natură să purifice un suflet uman, aceasta îl poate înălţa moralmente ; cînd însă înfăţişăm situaţii de dragoste monstruoasă, contribuim la degradarea lui.

Tragedia e tragedie, dacă poate fi o şcoală de virtuţi şi de caractere. Ei bine — se întreabă mai departe Aristofan — tragediile lui Euripide împlinesc oare această condiţie ? Atîtea dintre eroinele acestora sînt femei stricate, stăpînite de patimi şi de simţuri. Acest poet nu se gîndeşte să pună în scenă o cinste ca aceea a Penelopei, ci preferă figuri ca Fedra, Aerope şi Pasifae. Nu-i plac sufletele întregi, dintr-o bucată, măreţe prin simplitatea lor primară, ci preferă cugetele falsificate de speculaţii sofistice, abătute prin deformare morală de la seriozitatea vieţii.

Prin toate acestea — declară mai departe Aristofan — poetul Euripide procedează ca un demagog al artei. Mai mult decît la condiţiile severe ale artei, el se gîndeşte la aplauzele spectatorilor. Le măguleşte acestora gusturile lor

dubioase, caută efecte, își propune să cîștige prin mijloace ușoare sufragiile ateniene. Face din lipsa de discernămînt a publicului un criteriu, în loc de-a căuta s-o corecteze.

Ce aflăm, mai departe, atît în acuzarea cît și în apărarea lui Euripide? Argumentele acestuia sînt îndreptate împotriva concepției dramatice din piesele lui Eschil.

Arta, desigur, are misiunea de-a face pe oameni mai buni, comunicîndu-le un sentiment superior al valorilor și al ierarhiilor. Să nu ne închipuim, însă, că pentru aceasta trebuie să punem în scenă numai exemple frumoase. Cînd sînt prea frumoase, acestea încetează de-a mai fi umane și adevărate. Eroii lui Eschil au în ei o solemnitate care le răpește naturalețea și umanitatea. Măreția și grandilocvența lor îi depărtează de viața noastră obișnuită. Ei nu fac parte din lumea noastră, ci dintr-o altă lume. E timpul să încetăm cu vechea invazie de zei, de semizei și de eroi, în dramele noastre scenice. Între aceștia și oamenii vii, în carne și oase, există o prăpastie de netrecut. Arta, dacă vrea să aibă cu adevărat influență socială, trebuie să folosească materialuri din viața obișnuită. Urîtul, în măsura în care e real, în măsura în care poate fi găsit în manifestările noastre ca oameni, nu degradează tragedia, ci dimpotrivă îi ajută să existe. Nimic mai greșit, decît să credem că doar lucrurile frumoase sau foarte frumoase pot face operă educativă. Adeseori, ceea ce ni se pare că e frumos se bazează în fapt doar pe o ficțiune. Arta trebuie construită cu materialuri care să pornească de la adevăr și realitate. Într-adevăr, personajele lui Eschil și ale lui Sofocle au măreție ; dar să nu uităm că aceste personaje depășesc dimensiunile umane obișnuite și că de aceea oamenii de rînd nu se pot recunoaște în ele. În ce mă privește — declară Euripide în apărarea sa — eu am înțeles să umanizez arta, s-o apropii de adevărurile vieții și s-o aduc în puterea de înțelegere și de simțire a publicului, făcîndu-i prin aceasta și educația.

Constatăm, din această încrucișare de păreri, că dezbaterea a fost în așa fel înlănțuită, încît preferințele judecătorilor să alunece în mod ireversibil către Eschil. În cele din urmă, i se va și conferi marea misiune : „Ei bine, Eschil, fii bucuros, pleacă plin de încredere, salvează-ne cetatea prin sfaturile tale înțelepte și îndreaptă pe oamenii fără minte ; căci, să știi, aceștia sînt mulți !"

Țesătura piesei cuprinde numeroase complicații și confuzii. Pe deasupra acestora, însă, ea rămîne interesantă și semnificativă. Ideile din ea ne amintesc de spiritul în care, cu două decenii înainte, Aristofan compusese *Norii.* Este vorba de un proces literar vestit, care a frămîntat mult viața spirituală a Atenei, proces asemănător oarecum cu faimoasa *ceartă* de mai tîrziu dintre cei vechi și cei noi *(querelle des Anciens et des Modernes),* capitol de seamă în istoria literară a secolului al XVII-lea. În ce măsură, anume, realismul din teatrul lui Euripide era de natură să regenereze tragedia, sau dimpotrivă, sub motiv de umanizarea ei s-o coboare ?

Nu e mai puțin adevărat, însă, că în toate acestea a existat și un substrat politic. Realismul din arta lui Euripide, ca și meșteșugul euristic din filozofia sofiștilor, era pus în legătură cu decăderea morală și politică a Atenei. Și unul și celălalt erau privite ca arme veninoase, capabile să zdruncine tradițiile și rezistența cetății, punînd totul sub semn de îndoială, de scepticism și chiar de abdicare.

În lupta astfel deschisă, Aristofan înțelegea să se așeze pe poziții tradiționaliste. Așa cum pe plan politic socotea că regenerarea Atenei ar fi cu putință prin revenire la austeritatea vechilor moravuri și instituții, tot așa, și pe plan artistic, salvarea trebuie să vină de la o nouă simțire a canoanelor, a disciplinei și a valorilor clasice.

c. *Păsările.* După unii comentatori, această comedie — reprezentată în anul 414 — ar fi capodopera lui Aristofan. Faptul poate fi discutat. Ce este însă mai presus de orice îndoială, e că această comedie nu seamănă ca factură cu nici una alta a poetului nostru ; este cea mai bogată în situații de imaginație, în nota ei alegorică există înaripări de mare poezie iar ca revărsare de vervă, de grație și de spirit pare feerică.

Firește, satira își are și aici partea ei ; totuși, aceasta nu se manifestă în mod predominant, nu izbucnește în demonstrații sau atacuri vehemente, ci alunecă delicat și cu discreție, așa încît capriciul poetic al autorului să rămînă mereu în evidență. Dacă ar fi să-i găsim acestei comedii vreo corespondență în literatura dramatică universală, cea mai potrivită situare ar fi lîngă *Visul unei nopți de vară,* feeria lui Shakespeare.

Doi cetățeni din Atena, denumiți alegoric Peisthetairos (Prieten-Credincios) și Euelpides (Trage-Nădejde), obosiți de viața tumultuoasă și sterilă pe care o duceau în Atena, obosiți mai cu seamă de nesfîrșitele procese ce întunecau viața acestei cetăți, hotărăsc să meargă în lumea păsărilor și să se stabilească acolo. Dorința lor e să ajungă undeva unde să se simtă cît mai departe de lumea oamenilor. Iată-i deci îndreptîndu-se spre regatul păsărilor, unul purtat pe sus de o gaiță, altul de o cioară. Între timp, atenienii noștri ajunseseră la convingerea că cea mai fericită viață este aceea a zburătoarelor ; aici, deci, în lumea acestora, ar fi ideal să se așeze. După mai multe dezbateri, păsările îi primesc în regatul lor, dîndu-le autorizația de a întemeia aici un oraș nou. *Nefelococcygia,* adică orașul *Cucilor* și al *Norilor.* Oamenii noștri se pot considera acum fericiți : cu zeii deasupra frunților și cu oamenii sub picioarele lor, iată-i în situația privilegiată de-a putea trata și cu unii și cu ceilalți.

De îndată ce s-a aflat de întemeierea acestei noi republici, solicitatorii și inoportunii încep să curgă. Majoritatea acestora sînt aventurieri în căutare de averi și situații. Aristofan construiește aici o serie de scene originale și utilizează acest prilej pentru a pune să defileze prin fața noastră toate clasele societății grecești și tot felul de personaje tipice : poeți, filozofi, avocați, legislatori, oratori, proroci, oameni de știință, preoți gata oricînd să exploateze naivitatea credincioșilor etc. Nimeni — aproape — nu e cruțat. Toți aceștia își oferă serviciile, toți așteaptă să găsească aici cîmp de afirmare pentru ambițiile și industria lor, după cum toți visează succese și consacrări. Pisthetairos îi alungă însă fără deosebire, ba încă și cu lovituri de ciomag. Totuși, solicitatorii continuă să sosească : un crainic, un fiu care așteaptă cu nerăbdare să-i moară tatăl, poetul ditirambic Cinesias și în cele din urmă un sicofant.

În afară de lucruri pămîntești, comedia mai parodiază și situații din Olimp. Zeii intră și ei în joc. Aristofan nu-i tratează cu mai multă reverență, ci tot ca pe oameni. Aparența este de sarcasm; fondul, însă, atacă o chestiune gravă. Mai întîi, îi vedem nemulțumiți de faptul că noua cetate, prin așezarea ei între cer

şi pămînt, interceptează fumul de la jertfele făcute în onoarea lor de către oameni. Poetul nu pierde nici o ocazie pentru a îndrepta împotriva diferitelor divinităţi săgeţi maliţioase. Parcă n-ar exista nici o deosebire între zei şi oameni ; primii sînt arătaţi ca fiind la fel de răi, de suficienţi şi de vanitoşi ca şi ceilalţi. La un moment dat, după ce rătăcise mai multă vreme prin noua cetate a păsărilor, Isis primeşte vestea că împărăţia zeilor ar fi luat sfîrşit. Desigur, aceasta nu putea fi o simplă glumă, ci o punere în cauză cu aluzii şi semnificaţii profunde. Pînă la sfîrşit, ameninţaţi cu înfometarea, zeii sînt siliţi să înceapă tratative de cedare, în care scop trimit în Nefelococcygia o deputaţiune compusă din Hercule, Poseidon şi Tribal. După multe discuţii, se va semna un tratat de pace : Zeus va recunoaşte păsărilor sceptrul regatului lor iar lui Pisthetairos i se va da Domnia în căsătorie.

Comedia se sfîrşeşte într-o notă de veselie, prin festinuri de nuntă.

Această comedie a fost reprezentată într-un moment de mare tristeţe pentru Atena. Expediţia din Sicilia se afla în curs şi nefastul ei epilog putea fi prevăzut. Nefericirile comune dădeau naştere la o recrudescenţă a credinţei religioase ; în pornirea ei oarecum dezorientată, aceasta nu se mai ferea ca pe alocuri să devină fanatică şi intolerantă. În general, poetul a înţeles să respecte durerea comună, evitînd să umble în rana deschisă a dezamăgirii şi a îngrijorărilor naţionale. Departe de a-i aminti poporului greşelile făcute, dimpotrivă, parcă încerca să-l amuze şi să-l scoată sufleteşte din starea lui de copleşire.

Faptul că Aristofan a putut să implice pe zei, privindu-i satiric şi oarecum libertin într-o epocă în care ştim că spiritul religios părea într-un proces de ascensiune, ne pune pe urmele cîtorva trăsături caracteristice, privind comedia veche în genere.

În primul rînd, ne dăm seama că publicul atenian avea simţul glumei comice. Înţelegea, anume, că pe scenă se puteau face glume pe seama oricui, chiar şi pe aceea a zeilor. Comedia era privită ca o tribună de idei şi atitudini, îngăduind ca lupta pentru adevăr şi dezbatere liberă să nu fie luată drept semn de necredinţă, ci mod necesar de judecată. De altminteri, *parrhesia*, adică libertatea de cuvînt, făcea parte din tradiţia sărbătorilor dionisiace. Pe deasupra ironiei şi a revărsărilor ei satirice, pe deasupra atîtor atacuri şi parodieri, această comedie rămînea totuşi credincioasă, păstrătoare a tradiţiilor naţionale şi a valorilor morale constituite.

În al doilea rînd, ne mai dăm seama că, oricum, Aristofan era şi el atins de scepticismul vremii. Prea era un om al timpului său, prea trăia aproape de mişcările contemporane, pentru ca înţelesurile acestora să nu-l impresioneze. La un moment dat, poate că în conştiinţa lui s-a petrecut o luptă : Aristofan-ortodoxul în conflict cu Aristofan-scepticul. Atîtea dintre rîndurile şi între-rîndurile comediilor lui denotă că poetul îşi îngăduia să judece problema zeilor cu o anume libertate. De ce, totuşi, a ţinut să fie un *laudator temporis acti*, apărînd cu dîrzenie ortodoxia naţională în materie de credinţă ? O singură explicaţie pare plauzibilă : acea religie, asupra căreia el ca artist şi ca intelectual avea poate îndoieli, îi apărea totuşi ca fiind încă necesară, dacă nu pentru altceva, măcar pentru a impune poporului o frînă morală, într-un moment în care valul prea brusc al înnoirilor i-ar fi putut destrăma unitatea interioară sau l-ar fi

putut face anarhic. Aristofan a criticat cu spirit şi cu vehemenţă pe Euripide ; dar, de fapt, întocmai ca şi acesta, poetul nostru a băut şi el din cupa îndoielii, şi-a dat şi el tributul său scepticismului filozofic al vremii.

6. Comedia veche. Atmosferă, aspecte şi tendinţe generale

Genul de comedie care şi-a găsit principala ei cristalizare în operele lui Aristofan este cunoscută în istoria literaturii greceşti sub numele de *comedia veche*.

La început, din cauza originii ei populare, comedia abunda într-o notă de vulgaritate şi de senzualitate brutală. Cu timpul, această trăsătură s-a atenuat, fără însă a dispărea cu totul. De fapt, nici nu putea să dispară cu totul, pentru mai multe motive : unele ţinînd de amintirea beţiei dionisiace, despre care ştim c-a prezidat la naşterea şi la primele dezvoltări ale comediei, altele provenind din nevoia genului comic de-a crea situaţiuni fantasmagorice, de-a da curs unor porniri delirante şi de-a aduce în scenă momente bufone, toate de natură să elimine sau să pună în umbră rigorile bunului simţ şi ale măsurii.

La Aristofan aceste elemente se menţin, dar de regulă în limite artistice, şi cu susţinerea din adîncime a unui fond de gîndire. Beţia primitivă se transformă la el în ceea ce am putea numi o *beţie atică*, adică o beţie în care dezlănţuirile nu merg pînă la a rupe pragurile, în care senzualitatea nu este niciodată într-atît de revărsată încît să întunece de tot reflecţiunea şi în care simţul nuanţelor rămîne statornic în funcţiune. Aparent, s-ar spune că nu se impresionează de exigenţele logicii, ba chiar că-şi rîde de ele ; în fond, însă, spiritul acestor exigenţe se află în fiinţă, conducînd din umbră. Niciodată, incoherenţele sau fanteziile lui Aristofan nu tind să dărîme pe de-a-ntregul realitatea ; clarităţile spiritului său atic se fac simţite chiar şi în toiul elucubraţiilor sau al freneziilor sale dionisiace.

În ce priveşte zugrăvirea moravurilor, Aristofan face paşi însemnaţi faţă de ceea ce se putea întîlni în comedia de dinaintea lui. Mai mult sau mai puţin, această comedie nu izbutea să zugrăvească moravuri ; putem spune că era chiar improprie, pentru că nu ştia să reprezinte oamenii aşa cum sînt şi, mai cu seamă, pentru că nu ştia să scoată în evidenţă ridicolul lor prin elemente simple, fără a se recurge la încărcări groteşti şi diforme. Tot ce izbutea, era ca în revărsarea ei de fantezie să transpară o idee morală, stabilind astfel o punte înspre adevărurile vieţii. Faptul a prins să se corecteze, atunci cînd de la insolenţa satirică — aceea care în comedia primitivă părea la fel de naturală ca şi veselia instinctuală — a început să se treacă la o satiră bazată pe observaţie şi pe finalitate socială, deci la o satiră sistematizată, privită ca şcoală de gîndire şi de acţiune cetăţenească. Din clipa aceasta satira avea să se apropie în mod necesar de realitatea contemporană, evitînd plutirile ei informe de pînă atunci. Cele trei categorii de comedii despre care am amintit mai sus ni-l înfăţişează pe Aristofan ca pe unul care, simţind această tendinţă de aproape, a încercat să-i dea un conţinut ferm şi s-o sistematizeze.

Totuşi, ne aflăm încă departe de ceea ce va însemna zugrăvirea moravurilor în comedia de mai tîrziu sau în comedia noastră modernă. Oricare i-ar fi fost materia şi intenţiile, comedia greacă era ţinută să aducă pe scenă situaţii fanteziste şi hiperbolice. Părea deci exclus ca în cadrul acestora să se poată

face descrieri de fapte şi situaţii reale, să se înfăţişeze moravuri legate de locuri şi personaje anumite. Singurele lucruri posibile erau lucruri de un ordin general, privind mai cu seamă proteste împotriva faptelor şi a situaţiilor ce urmăreau să distrugă tradiţia, să anuleze vechi moduri de viaţă sau să cultive inovaţia de dragul ei, fără a se ţine seamă de istorie, de încetăţenirile spirituale mai vechi şi de valorile morale ale cetăţii. În privinţa aceasta, comediile lui Aristofan sînt una mai demonstrativă decît cealaltă.

Comedia veche — aceea care s-a cristalizat în secolul al V-lea î.e.n. — este tot atît de caracteristică pentru spiritul grecilor ca şi tragedia. Peste oricîte deliruri şi frenezii, ea păstrează totuşi un fond doctrinar, în care raţiunea apare ca o trăsătură predominantă. Numeroasele ei detalii ori complicaţii ţesute din acte mici n-o fac să piardă respectul pentru chestiunile mari, generale, în legătură ori cu soarta cetăţii, ori cu orientările morale ale oamenilor. Au în vedere utilităţi practice, adică fapte ţinînd de guvernarea imediată a cetăţii şi a oamenilor, dar niciodată într-atîta încît acestea să anuleze spiritul general de abstracţie, nevoia aceea substanţială a grecilor de-a filozofa şi de-a simţi valorile. Verva lor comică dă adeseori impresia că amuzamentul şi jocul liber primează ; totuşi, nu există comedie importantă, care cu mijloacele ei specifice să nu se afle în slujba unei teze. Efectele bufone ori efectele dramatice nu sînt simplu joc ; ele fac parte din corpul unei pledoarii, al cărui scop e întotdeauna grav şi nobil. Tot aşa cu personajele, cu îndrăznelile de limbaj sau de situaţii, cu mulţimea aceea de produse ale fanteziei lirice sau comice, de care am văzut că piesele lui Aristofan nu duc lipsă. Toate acestea sînt doar mijloace ; poetul le dă amploare, le comunică strălucire, cîştigă cu ele atenţia din ce în ce mai interesată a spectatorilor, dar în fond nu le acordă niciodată atîta întrebuinţare, încît prin ele să ajungă a întuneca partea serioasă şi fondurile morale ale subiectelor sale.

7. Fondul social şi politic

Comediile lui Aristofan — toate, cu caracter militant — au multe puncte asemănătoare cu pamfletele moderne. Întocmai ca acestea, ele deschid atacuri împotriva a tot ce e socotit c-ar putea aduce perturbări ordinii, moralei şi modurilor comune de viaţă. Critica adresată oamenilor se împleteşte viu, strîns, cu cea îndreptată împotriva ideilor şi a instituţiilor. Sînt puse în cauză, deopotrivă, atît fapte propriu-zise cît şi tendinţe produse în viaţa publică a cetăţii. Îndrăzneala cu care toate acestea sînt atacate ne aminteşte de o funcţiune asemănătoare cu aceea pe care în viaţa noastră modernă o îndeplineşte presa. Nu găsim, ca în comediile mai noi, conturări de caractere, zugrăviri de moravuri sau analize de situaţii, care să ne poată reda cu exactitate imaginea vieţii. Găsim însă aluzii, critici şi rechizitorii în legătură cu evenimentele contemporane, urmate aproape de regulă de sfaturi valabile cu privire la educaţia oamenilor şi la bunul mers al treburilor publice.

În majoritatea ei, satira politică a lui Aristofan atacă stările de lucruri ce se produseseră la Atena în timpul greului şi lungului război peloponeziac. E necruţătoare cu demagogia şi cu cei care înţeleg să facă din aceasta un mijloc de parvenire şi de putere. Aristofan nu-şi risipeşte săgeţile oricum, ci înţelege să le îndrepte spre ţinte mari, îndrăzneţe. L-am văzut, anume, punînd

în cauză conducători de seamă ai cetății, în chiar momentele lor de culme politică. Pericle, Cleon, Hiperbolos, Cleofon, Lamachos — nici unul din aceştia nu este cruţat. Nu se impresionează că puterea acestora îi domină pe mulţi, aproape pe toţi ; cu cît se adresează unor puternici mai de seamă ai zilei, cu atîta atacul său devine mai viu, mai spiritual, mai plin de inventivitate. Unuia, de pildă, îi pune în seamă că din interes personal a împins Grecia într-un război criminal ; altuia îi spune că în toate acţiunile sale nu urmăreşte decît vanităţi şi profituri. Unul este acuzat că trece cu necinste merite ale altora pe seama proprie, după cum altul este arătat ca fiind condus din umbră de o femeie ambiţioasă. Cleon este judecat cu asprime pentru vina de-a amăgi poporul cu linguşiri ieftine şi mincinoase, Hiperbolos este descoperit în tendinţa lui de a-şi împinge concetăţenii în acţiuni lipsite de adevăr şi de măsură, tot aşa după cum Lamachos este arătat ca trăgînd profituri personale dintr-un război absurd şi prelungit cu premeditare. Nu întotdeauna, Aristofan dispune de documentări sigure în legătură cu acuzările pe care le aduce ; adeseori, dă curs unor simple zvonuri sau impresii deduse superficial din rumoarea publică. De fapt, veridicitatea strictă nu-l preocupă. Principalul, pentru el, e să pună opinia publică în gardă, s-o determine a fi cu ochii mai deschişi la ceea ce se întîmplă şi a nu mai crede cu uşurinţă în tot ce i se spune. Nu ţine să apară în cenzor sau în judecător, după cum nu ţine ca piesele sale să capete înfăţişarea unor rechizitorii. Doreşte însă cu putere ca fiecare din comediile sale să însemne pentru cei ce le ascultă un mijloc de educaţie cetăţenească şi mai ales de prevenire, întrucît în concepţia lui linguşitorii mulţimilor sînt cei mai periculoşi duşmani ai societăţii. De altminteri, aceasta este o idee scumpă lui Aristofan ; o va înfăţişa, nu o singură dată, ci de nenumărate ori, sub forme nesfîrşit de vii şi de variate.

În ce priveşte pe oameni, luaţi în parte, Aristofan se dedă în voie firii sale, stăpînită de imaginaţie şi de impetuozitate. Îi place să izbească, să fie caustic, să-şi dea pe faţă gîndurile şi pornirea. E scrupulos faţă de adevărurile generale ce privesc viaţa de stat, nu însă şi faţă de adevărurile particulare ale oamenilor. De aceea, faţă de aceştia îşi revarsă fără limite sarcasmul, ironia, glumele răutăcioase sau resentimentele sale. Merge chiar pînă la a-i acoperi de calomnii şi de insulte, fără să se întrebe cît adevăr se află în toate acestea şi ce consecinţe morale ar putea să decurgă din ele. Comentatorii lui Aristofan încă nu-şi pot da bine seama dacă în dosul acestor manifestări se afla o opinie certă a poetului asupra oamenilor puşi în cauză sau erau mai degrabă dictate de exploziile temperamentale ale unui artist, în căutare prin instinct de tot ce-i putea satisface nevoia lui de satiră şi de exuberanţă comică.

Instituţiile, şi ele, întocmai ca deţinătorii de putere, sînt la fel de criticate. E vorba, mai cu seamă, de instituţiile ce cădeau în raza de activitate a demagogilor şi erau luate în exploatare de către aceştia. În privinţa aceasta, Aristofan a ţinut să scoată în evidenţă ridicolul ce se putea constata în şedinţele senatului, în lucrările instanţelor de judecată, în mulţimea de dezbateri ale diferitelor adunări populare sau în misiunile atribuite unora dintre ambasadorii cetăţii. Sarcasmul său nu pierde din vedere nici ignoranţa, nici reaua credinţă, nici spiritul de uşurătate, nici tendinţa profitoare şi nici pornirile demagogice ce-şi fac adesea drum în acţiunile acestor instituţii.

Tot aşa, Aristofan avea momente de necruţare şi faţă de poporul însuşi. Nu-l socotea infailibil, punîndu-l întotdeauna mai presus de indivizii ce-l compun; dimpotrivă, poetul înţelegea ca şi acestuia să-i sublinieze unele slăbiciuni, să-i înfăţişeze unele capricii, prezumţii sau inconstanţe ce l-ar putea pîndi.

Aristofan era atît de atenian, atît de legat de viaţa, de ideea şi de stilul cetăţii, încît nu putem admite c-ar fi vrut ca prin critică să-şi micşoreze patria. Acum, după două mii de ani cîţi au trecut de-atunci, noi nu mai izbutim să ne dăm seama, îndeajuns, de toată acea mulţime de fapte vii, imponderabile, capabile să incite în poet verva sa satirică şi să-l predispună spre caracterizări contemporane. Bănuim, deci, mai bine zis e chiar sigur, că Aristofan n-a ridiculizat poporul ca atare, ci doar a dat o alarmă asupra punctelor lui slabe, puncte capabile să ofere satisfacţie şi cîmp de lucru diferitelor elemente necinstite şi demagogice ale timpului.

În ordine socială şi politică, numeroase elemente ne îndreptăţesc să credem că Aristofan a gravitat spre unele puncte de vedere ale partidului aristocratic, reprezentînd clasa stăpînitoare de sclavi. Ecourile acestei aplecări răzbat adeseori din comediile lui. Acestea ni-l arată ca pe un partizan şi apărător hotărît al trecutului. Excesele noii democraţii îi provoacă mînia satirică. Crede în ideea proprietăţii; consideră că în viaţa societăţii inegalitatea de avere este inerentă; cere să se respecte formele stabilite ale cultului religios şi, în genere, pledează pentru puterea morală a tradiţiei. Acoperă de ridicol pe aceia care se fac partizanii teoriilor utopiste şi militează pentru acestea. Fericirea universală, aşa cum e formulată în aceste teorii, îi apare ca o aberaţie şi o rătăcire. Societatea are nevoie de baze sociale, de instituţii care să-şi înfigă rădăcini pînă în adîncimile experienţei umane; aceia care nu vor să înţeleagă rostul acestor instituţii, ca şi aceia care îşi propun să le zdruncine din aşezarea lor temeinică, devin duşmanii noştri comuni, sînt duşmanii despre care consideră că teatrul satiric e dator să-i descopere şi să-i biciuiască.

La ce corespunde, în spiritul lui Aristofan, această atitudine tradiţionalistă?

Pe de o parte, ne dăm seama că poetul nu s-ar fi simţit la largul său dacă lucrurile s-ar fi întors îndărăt. Ce ar fi făcut cu spiritul său mobil, sarcastic, străbătut interior de unele unde sceptice, într-o epocă mai severă, mai unitară, fără gustul luxului, al vieţii uşoare, al soluţiilor ingenioase şi al formei elegante? Înţelegem, însă, că dacă n-ar fi pus anume realităţi prezente faţă în faţă cu altele trecute, şi dacă n-ar fi luat poziţie favorabilă pentru cele dintîi, el n-ar mai fi putut să facă satiră propriu-zisă şi astfel ca poet comic ar fi fost ca şi cu mîinile legate.

Pe de altă parte, nu putem admite că Aristofan a fost un simplu autor de comedii, mînuind exclusiv elemente de tehnică dramatică şi de şablon ale meşteşugului. Lirismul său, pe care adesea îl descoperim chiar şi în pasaje dintre cele mai sarcastice, ne arată că mai presus de orice avem de-a face cu un poet. Situaţiile create la Atena de către războiul poloponeziac erau prea adînci şi prea serioase, pentru ca un spirit ca acela al lui Aristofan să nu le trăiască în toată întinderea semnificaţiilor lor morale şi naţionale. În plus, era prea artist, pentru ca în opera lui să nu simtă nevoia de-a include şi ati-

tudini mai grave, mai autentice, legate în mod esenţial de fiinţa şi aspiraţiile societăţii, de viaţa epocii din care făcea parte.

E nevoie, deci, ca în opinia noastră finală să cumpănească ambele ipoteze. Aristofan este fără îndoială un exponent al realităţilor politice, sociale şi morale din epoca sa, dar nu e mai puţin adevărat că temperamentul şi criteriile sale de poet nu l-au părăsit niciodată. Cele două serii de fapte se întrepătrund, se conjugă, într-o unitate aproape indestructibilă. Nimic nu trebuie să ne împiedice a crede că Aristofan, în critica pe care a adresat-o contemporanilor săi, n-a dat curs cu sinceritate unor convingeri politice intime. Dar, în aceeaşi măsură, mai trebuie să înţelegem şi altceva. Aristofan, ca poet comic, a ţintit departe. Cu subiecte locale şi contemporane, a năzuit să compună comedie universală. Prin instinctul ca şi prin inteligenţa sa de artist a înţeles că marea comedie nu poate fi *mare* fără a cuprinde în spatele situaţiilor şi a peripeţiilor din ea un sistem de idei. A căutat, deci, ideile care să-l ajute, făcîndu-i posibilă această realizare. Dacă le-ar fi scos din imaginaţie sau din diferite speculaţii ale minţii, s-ar fi putut ca ele să fi fost artificiale şi lipsite de eficacitate dramatică. Le-a cerut, însă, realităţii. Şi aceasta i le-a dat, tocmai prin cea mai activă şi mai pulsatilă ramură a manifestărilor sale : viaţa politică, cu eternele ei lupte şi opoziţii.

8. Idei şi calităţi literare

Ideile literare ce transpar din comediile lui Aristofan merg mînă în mînă cu ideile lui politice. Şi unele şi celelalte răsar din acelaşi fond de gîndire şi de simţire : fondul lui tradiţionalist. Pentru aceleaşi motive pentru care în *Cavalerii* se considera îndreptăţit să atace forme şi instituţii excesive ale noii democraţii, în *Norii* înţelegea să lovească în principiile de morală cu care sofiştii încercau să înlocuiască vechea înţelepciune, aceea care altădată făcuse faima şi puterea Atenei.

În literatură, Aristofan se înscrie împotriva tendinţelor şi pretenţiilor realiste din timpul său. Între pictura atentă a faptelor şi exagerările cu linie eroică din arta ideală, Aristofan preferă pe acestea din urmă. Cele dintîi îi par o pervertire a gustului, capabile să ducă la îndepărtarea scrisului artistic. Critică pe Euripide pentru că a încercat să aducă prea multe modificări tragediei clasice, smulgînd-o din lumea ei hieratică pentru a o aduce pe pămînt. Privit însă în perspectiva timpului, Aristofan apare prin gîndirea şi arta sa comică drept un poet realist ; s-ar spune, deci, că opera i-a depăşit biografia. Verva satirică a lui Aristofan dă dovadă de atîta vivacitate şi putere de invenţie, încît observatorul superficial ar fi înclinat să vadă în ea principala raţiune de a fi a acestei opere. Totuşi, nu este aşa ! În dosul desfăşurărilor ei putem desluşi, în orice moment, o gîndire personală a poetului. Aceasta transpare şi din contextul acţiunii, şi din acela al dialogurilor, dar mai ales se precizează în intervenţiile corului şi în parabazele rostite de corifeu, fără mască, în faţa publicului. Din felul cum în textele acestora diatribele politice alternau cu lecţii de morală individuală sau de morală cetăţenească, deducem că Aristofan acorda teatrului o funcţiune complexă, făcînd din el atît o catedră cît şi o tribună.

La prima noastră întîlnire cu ele, multe din formele literare ale lui Aristofan ar părea de natură să ne mire sau chiar să treacă drept excentrice şi absurde. Ce altceva am putea să resimţim, cînd facem cunoştinţă cu atîtea personaje groteşti şi fantastice, cu atîtea apariţii bizare, cu atîtea situaţii ţinînd doar de domeniile închipuirii, cu atîtea împerecheri ciudate de elemente, cu atîtea navigări între pămînt şi infern sau între pămînt şi sferele olimpice, în sfîrşit cu atîta amestec de dans, de muzică şi de poezie, în acţiuni putînd fi tot atît de bine ale fanteziei ca şi ale vieţii ? Totuşi, o dată prima impresie trecută, n-ar mai fi cazul să ne mirăm, ci mai degrabă să vedem în acestea iniţiative importante, care de atunci şi pînă în prezent continuă să se dezvolte neîntrerupt în literatură şi în teatru. Astfel, nimic nu ne împiedică să recunoaştem la ele puncte de asemănare cu bacchanalele de la romani, cu diferite manifestări populare de carnaval, cu sabbaturile din *Faust* sau cu nenumăratele excentricităţi ce şi-au găsit întotdeauna loc în teatrul bufon al vremurilor.

Dar, dacă aceste creaţii imaginative ale lui Aristofan s-ar fi mărginit doar la nişte revărsări burleşti şi zgomotoase, importanţa lor s-ar fi şters cu timpul. Poetul, însă, a ştiut să le dea frumuseţe literară, să le comunice graţie şi prospeţime, să le fixeze puncte de sprijin şi în partea de fond a subiectelor sale, nu numai în partea de culoare şi de decoraţie comică. Explicaţia lucrului stă în aceea că Aristofan, pe lîngă un poet comic, e şi un poet liric. Imaginaţia sa vie şi creatoare, un deosebit simţ al ritmului, darul său de a uni veselia cu maliţiozitatea, toate acestea i-au ajutat să spună frumos, sugestiv, ceea ce avea de spus. Lirismul său nu cuprinde mari profunzimi, după cum nici nu este determinat de meditaţii atente şi pătrunzătoare. Mai degrabă, nota lui predominantă pare să fie o notă de improvizaţie. Dar — trebuie să adaugăm — este vorba de o improvizaţie superioară, artistică, în stare să exprime, cu aceeaşi naturaleţe şi cu aceeaşi simplitate atît fapte pure din registrele obişnuite ale vieţii, cît şi simţiri de un ordin mai înalt, mai intens, cu atmosferă şi cu înţelesuri de măreţie filozofică.

9. Meşteşugul dramatic

Pe cît de mare artist, Aristofan e şi un tot atît de bun constructor dramatic. Toate piesele sale au o structură ordonată şi urmăresc un plan logic. Niciodată, mulţimea aceea fantezistă de situaţii şi de personaje pe care le aduce în scenă nu-l face să se abată de la firul chestiunii sau să se piardă în jocuri lăturalnice. În dosul revărsărilor sale de vervă satirică şi îndrăzneli imaginative, se ascunde de regulă o arhitectură dramatică sigură, pe care o concepe just şi o conduce cu mînă fermă.

În primul rînd, trebuie să remarcăm simţul de proporţie şi puterea poetului de-a armoniza contrariile. Ştie, de pildă, să folosească şi sarcasmul şi nota lirică ; poate să se lase purtat pînă departe pe aripile imaginaţiei, după cum ştie să coboare cu precizie pînă în inima realităţilor imediate ; cu aceeaşi siguranţă cu care mînuieşte scenele burleşti este în stare să creeze în comediile sale şi climaturi lirice sau filozofice ; aşa cum are putinţa să placă mulţimilor doritoare de plăceri spectaculoase, reuşeşte să dea satisfacţii intelectuale sau artistice şi minţilor alese, superioare.

Urmînd acelor legi de proporţie şi de armonie ce ilustrează mai bine decît orice spiritul atic, Aristofan ştie să unească în comediile sale *ideea* cu *acţiunea*. Înţelege că una fără cealaltă n-ar da la iveală decît produse hibride ; ar fi ca un corp fără suflet sau ca un suflet nefixat undeva, într-un corp. În măsura în care ideea trebuie să indice direcţia generală a subiectului, acţiunea trebuie să-i asigure mişcarea.

În genere, Aristofan pune în piesele sale acţiuni simple ; îşi dă seama că dacă acestea ar fi mai complicate, demonstraţia ar deveni şi ea mai greu de urmărit. Îşi mai dă seama că aceste acţiuni nu trebuie să fie numai nişte pretexte de satiră, ci trebuie să aibă şi valoarea lor intrinsecă, adică să exprime procese şi conţinuturi umane semnificative. Numai atunci satira îşi poate îndeplini funcţiunea sa morală, şi deopotrivă numai atunci ea poate deveni o formă de artă, cînd faptele de care e legată au autenticitate şi ne pot comunica măsuri reale de viaţă.

Adeseori, faptele puse să înnoade acţiunile din piesele lui Aristofan par nebuneşti sau paradoxale. Nu e însă mai puţin adevărat că aceste note nu împing absurditatea lor atît de departe, încît să piardă putinţa de a ilustra diferite înţelesuri ale vieţii şi ale realităţii. În oricare din ficţiunile întrebuinţate de Aristofan putem găsi un grăunte de adevăr, o transparenţă legată de evenimente mai apropiate sau mai îndepărtate ale societăţii. Să nu uităm că în comedia veche fantezia nu reprezenta o întîmplare, ci făcea parte constitutivă din aceasta. Aristofan, mai mult decît toţi ceilalţi poeţi comici ai Greciei, ştie să lege ficţiunile şi alegoriile sale într-un interes dramatic viu şi ascendent. De la situaţiuni care încep a cîştiga atenţia spectatorului prin aceea că-l pot amuza, se ridică treptat-treptat la niveluri capabile să aprindă în cugetul acestuia scînteia interesului dramatic, a unui interes legat de sentimente şi de valori superioare.

Deopotrivă, Aristofan e conştient că opera comică trebuie să aibă mişcare. De aceea, elimină cu ştiinţă tot ce ar putea îngreuna sau bloca această mişcare : pregătirile prea lungi, explicaţiile prea laborioase, insistenţele asupra unor fapte cunoscute sau de la sine înţelese, scenele greoaie şi neurmate de efecte prompte asupra spectatorilor.

Darul de constructor de teatru al lui Aristofan se vede şi din felul cum ştie să întrebuinţeze efectele dramatice. În această materie, inventivitatea lui are meritul că decurge simplu, spontan, fără sforţări penibile, fără complicaţii pretenţioase, fără căutări care să denote meşteşug, dar care în schimb să distrugă naturaleţea situaţiilor. Ea găseşte în orice clipă minţile spectatorilor dispuse s-o primească şi s-o guste, pentru că n-o compune cu fapte extraordinare, ci ştie s-o scoată din fapte obişnuite, din fapte care în anonimatul lor pot totuşi ascunde neaşteptate scînteieri de mişcare, de adevăr şi de frumuseţe.

În sfîrşit, în aceeaşi ordine de idei trebuie să cuprindem şi ştiinţa lui Aristofan de a-şi alege, de-a compune şi de a-şi mînui personajele.

Era nevoie, pentru a se păstra regulile genului şi a se reda un climat de comedie, ca personajele aduse în scenă să fie groteşti, exuberante şi bufone ; pe de altă parte, pentru ca această comedie să-şi poată îndeplini funcţiunea ei socială şi morală, trebuia ca în dosul alegoriilor sau al personajelor fictive să simţim realitatea şi umanitatea. Aristofan reuşeşte să pună în lumină ambele aspecte şi totodată să le unească. Personajele sale, fie ele cît de groteşti sau de

caricaturizate, au totuşi substraturi umane şi se pot apropia de registrele vieţii. Prin perdeaua ficţiunii şi a simbolisticii lor putem întrevedea stări sufleteşti, moravuri, trăsături omeneşti generale sau aluzii la situaţii contemporane.

Desigur, în desfăşurările bufone din comediile lui Aristofan, există momente şi pasaje care, pentru că au fost legate de fapte prea locale, s-ar putea ca azi să pară stinse, nemaicomunicînd cititorului modern vreun interes sau altul. Atîtea altele, însă, sînt pline de viaţă şi de realitate. În *Plutus*, de pildă, avem personajul alegoric al Sărăciei. Poetul ştie s-o facă să trăiască în aşa fel, încît alegoria să nu pară nici artificială, nici fastidioasă, ci să fie o haină artistică pentru fapte şi trăsături omeneşti din raza noastră obişnuită de cuprindere. Această Sărăcie e şi ironică, dispreţuitoare, dar şi sinceră ; şi purtătoare de penurii, dar şi pătrunsă de anume fioruri umane ; şi ciudată, rea sau neînţelegătoare pentru oamenii de rînd, dar într-un fel şi prietenă, şi sprijin sufletesc şi moral al acestora. Dacă ar fi avut numai însuşiri sau numai defecte, personajul ar fi rămas rece şi inoperant ; aşa, însă, cu umbre şi cu lumini, cu un amestec de păcate şi de virtuţi, alegoria se deschide şi înţelesul său capătă viaţă.

Aşa cum Aristofan reuşeşte să mişte mulţimea lui de personaje alegorice, el are şi simţul personajelor mari, de proporţia acelora capabile să dea osatură unor comedii de caracter şi să le susţină acţiunea. Diceopolis — eroul din *Aharnienii*, Cleon şi Agoracit — din *Cavalerii*, Strepsiade — din *Norii*, Filocleon — din *Viespile*, Trigeu — din *Pacea*, Pisthetairos — din *Păsările*, Lisistrata — din comedia cu acelaşi nume, iată personaje pe care le putem pune în categoria acestora. Aristofan şi-a dat seama că pentru a face din ele caractere, pentru a le atribui în susţinerea unor acţiuni dramatice roluri de coloane vertebrale, era nevoie să le împrumute forţă şi adevăr. Însuşirea la care se opreşte cel mai mult, însuşirea capabilă totodată să creeze militantismul politic şi social al comediilor sale, este *voinţa*. Într-adevăr, personajele amintite mai sus, fiecare în felul lui, dau dovadă de hotărîre. Lui Diceopolis îi place să vorbească mult şi să se îmbete, dar cînd e vorba să facă o treabă serioasă nimic nu-l mai abate din drumul lui. Trigeu, în urmărirea păcii, înţelege s-o caute pînă în cer. Lisistrata nu se impresionează de rezistenţele ori dezertările coreligionarelor sale, ci continuă cu hotărîre lupta începută. Strepsiade e incult, greu de cap, pricepe lucrurile cu anevoie sau nu le pricepe de loc, dar pentru nimic în lume n-ar renunţa la ideea că se poate găsi o ştiinţă care să justifice neplata datoriilor.

Ca putere de a pune în scenă personaje vii, capabile să trăiască, Aristofan poate fi asemănat în epoca sa cu Sofocle. Pe căi şi în situaţii diferite, amîndoi au înţeles că oamenii pot căpăta personalitate dramatică în măsura în care sînt arătaţi ca oameni de voinţă. Comedia are libertăţi mai mari decît celelalte forme dramatice. Acţiunea ei îşi poate asocia tot felul de situaţii absurde ori excentrice, după cum în limbajul său îşi poate îngădui îndrăzneli şi licenţe. Cînd aceste situaţii excentrice sau absurde pornesc din simpla intenţie de joc, fireşte, semnificaţia lor rămîne minoră ; cînd însă în dosul acestora se află firul unei acţiuni concepută şi condusă cu fermitate, cu alte cuvinte cînd există o *voinţă* care gîndeşte şi înfăptuieşte, situaţiile amintite încep să capete profunzime şi gravitate, se apropie de conţinuturile umane şi ajung astfel să exprime adevăruri ale vieţii.

Vorbind despre personajele din comediile lui Aristofan, e imposibil să nu remarcăm preferința acestuia pentru o anume categorie de țărani atenieni. Și Diceopolis, și Trigeu, și Strepsiade sînt țărani. În *Pacea*, corul este format din țărani și se știe că pînă la sfîrșit plugarii sînt aceia care eliberează Pacea. În general, misiunea ce le este atribuită este o misiune nobilă, esențială, de natură să aducă limpeziri salutare în viața cetății. Socialmente, îi putem situa în categoria *cleruchilor*, adică acei țărani greci colonizați pe pămînturile populațiilor învinse, despre care știm c-au jucat un rol de seamă în funcționarea imperiului maritim al Atenei din secolul al V-lea. Aristofan s-a apropiat de aceștia prin instinct, ca unul care se trăgea din ei. I-a zugrăvit în piesele sale cu însușirile lor caracteristice de oameni energici, plini de viață, legați de gospodăria și de bucata lor de pămînt, sobri ca mod general de viață și totuși aplecați adesea spre construcțiile și zborurile imaginației. În această zugrăvire putem recunoaște una din cele mai vii și mai autentice prezentări ale întregii dramaturgii grecești.

Cum am mai spus, poetul comic din Aristofan este dublat și de un poet liric. Adeseori, comediile sale sînt punctate de momente lirice.

Uneori, acest lirism atinge registre de înaltă tensiune poetică. Să ne gîndim, de pildă, la celebrul imn matinal, rostit în *Norii* de către corul Norilor, imn ale cărui ecouri ne parvin de departe, învăluite în torentul tunetelor:

> „O, Nori veșnici, să ne ridicăm în văzduh, dînd privirilor comune prilejul de-a aluneca pe vaporoasele noastre unduiri! Porniți din sînul lui Okeanos, tatăl nostru, din mijlocul valurilor sale răsunătoare, să ne înălțăm, treptat-treptat, către crestele înalte acoperite de păduri! De-acolo, să privim pămîntul adorat care dă pomilor roade, rîurile sfinte cu valurile lor sunătoare, marea mugindă în frămîntarea ei surdă! Soarele, ochi de-a pururea deschis în imensitatea eterică, strălucește în toată puterea lui. Să împrăștiem aceste cețuri umede ce ne înconjoară, să lăsăm libere contururile noastre nemuritoare, și astfel cu o privire nesfîrșită să contemplăm întreaga întindere a pămîntului!"

Alteori, lirismul poetului se cheltuiește în cîntece vesele, cu dialoguri vii, ironice și oarecum libertine, un fel de cuplete spirituale, fără legătură efectivă cu acțiunea în curs a comediei, bune însă pentru a crea atmosfera de satiră, de vervă imaginativă și de incitație caustică. Nu erau ținute să urmeze o logică interioară, să aibă dreptate, să țină seama de adevărul situațiilor. Adesea cinismul din ele se împerechea bine cu incoherența lor. Ce contează, însă, aceste inconsecvențe?! Esențial e că plăceau. Alegoriile lor ingenioase, suplețea și vivacitatea, aluziile încărcate de culoare, de sarcasm și cîteodată chiar și de obscenități, toate acestea dădeau comediilor în genere un aer de bună dispoziție, mai bine zis de comunicare umană, liberă și spontană, putînd să le apropie mult de veselia populară. Oarecum, trebuie să le punem în legătură cu iambii populari, cu frenezia dionisiacă și, deopotrivă, cu vechile cîntece populare. Și ca artist, și ca păstrător al tradițiilor, Aristofan era făcut să țină seama de ele, să includă în arta lui cultă ceva din ritmurile și parfumul lor.

S-ar fi putut foarte bine ca asemenea intervenții lirice să tulbure mișcarea și vioiciunea satirică a comediei. Nu este însă cazul, întrucît lirismul lui Aristofan se încorporează în chiar substanța operelor, întregindu-le și nuanțîndu-le

comicul, şi totodată aruncînd un văl de poezie peste exuberanţa şi maliţiozitatea lor. Dacă această învăluire poetică ar fi fost premeditată, desigur, artificiul ei n-ar fi întîrziat să se arate ; la Aristofan, însă, lucrurile se petrec printr-o izbucnire firească, pe cît de spontană în iniţiativa ei, pe atît de încărcată de imagini, de sclipiri, de capricii graţioase, de simplitate irezistibilă. Accentele reieşite nu ne dau o impresie de mare profunzime ; au în schimb prospeţime, vioiciune şi mai cu seamă sinceritate.

Natura, şi ea, este adeseori inclusă în cîntecele lirice ale poetului nostru. Deşi subiectele sale sînt articulate pe viaţa oraşelor, şi deşi tot modul lui de gîndire se inspiră din lumea citadină, Aristofan dă totuşi dovadă de un graţios şi pătrunzător simţ al naturii. Păsările, limbajul acestora (limbaj pe care — ca şi pe acela al broaştelor — poetul îl notează prin onomatopei fine şi ingenioase : tio, — tio, tio, — tio, tio, — tio — trioto, trioto, totobrix, sau brekekex, coax, coax), spaţiul deschis, anotimpurile, peisajul variat, lacul, răcoarea apei, malurile, iarba umedă, prospeţimea razei de soare, cîmpia, muntele, pădurea, norii, aerul transparent, mirosul de pămînt udat de ploaie, toate acestea alcătuiesc un material descriptiv viu şi colorat, căruia nu i-ar mai lipsi decît încă o undă intimă de ceva mai mult patetism, pentru a căpăta cu adevărat înţelesuri de mare poezie.

S-a observat — şi pe drept cuvînt — că lirismul lui Aristofan se întemeiază, nu atît pe jocuri imaginative din partea poetului, cît pe o simpatie firească a acestuia pentru elementele şi făpturile naturii. „Lirismul lui Aristofan — precizează M. Croiset — seamănă cu pămîntul aspru al Aticii ; dar, în afară de frumuseţea strălucitoare a soarelui care îl luminează, există, din loc în loc, sub măslini, cîte un mic colţ de umbră şi de răcoare, unde curge o vînă de apă vie ; nimic mai încîntător, decît să-i surprindem Muza, cînd vine, pe furiş, să-şi scalde în ea picioarele."

Stilul întrebuinţat de Aristofan în operele sale întregeşte şi încadrează bine tabloul înfăţişat pînă acum. El reuneşte într-o contopire organică două serii de însuşiri : ale artistului şi ale omului de teatru, mai precis ale constructorului de comedii.

Pînă la Aristofan, grecii nu întîlniseră la nici unul din actorii lor o limbă atît de suplă, de bogată şi de variată. Cine au fost, oare, modelele şi maeştrii poetului nostru ? Ca putere de-a uni în scris nobleţea cu familiaritatea, precum şi ca înţelegere a regulilor şi registrelor din ştiinţa intimă a limbii, poate fi comparat cu Platon. Contemporanii îi atribuie ca model pe Euripide, mai ales în ce priveşte eleganţa curgătoare şi comunicativă a dialogurilor sale. Propriu-zis, însă, Aristofan n-a urmat un model anumit, ci s-a inspirat direct din vorbirea uzuală a concetăţenilor lui atenieni. Frumuseţea artistică a limbii sale, ca şi expresivitatea ei comică, stau în naturaleţea mijloacelor întrebuinţate, frăgezimea construcţiilor, fineţea, varietatea şi inteligenţa situaţiilor puse în mişcare. Deşi totul e ordonat şi precis — ingeniozitatea, noutatea, împletirea emoţiei cu umorul — nimic însă nu pare căutat, voit, construit. Limba lui ne încîntă ; izbuteşte să ne redea viaţa, să ne pună în prezenţa acesteia, prin ceea ce îi este intrinsec : prin simplitatea, vioiciunea şi adevărul ei. Simţind prin instinct artistic că a scrie pentru a fi citit e una, pe cînd a scrie pentru a fi jucat e alta, Aristofan ştie cum să susţină prin limbaj producerea de efecte, cum să întrerupă o frază, cum să pună în lumină o replică,

cum să provoace jocuri de cuvinte, cum să dea viaţă opoziţiilor, cum să creeze momente şi încrucişări scînteietoare în cursul dialogurilor ; deopotrivă, ştie cum să sublinieze în limba lui dramatică forme şi valori ale vorbirilor dialectale.

10. Incheiere

N-am putea să spunem că operele lui Aristofan sînt desăvîrşite. Acestea, desigur, îşi au şi ele imperfecţiunile lor. Nu ne aduc, de pildă, o mare zugrăvire de caractere. Moravurile înfăţişate nu ne dau, întotdeauna, o frescă îndeajuns de veridică a societăţii timpului. Nota lor de glumă şi de îndrăzneală licenţioasă ajunge cîteodată pînă la a jigni pudoarea şi limitele estetice. Excesul de vervă şi de fantezie vine adesea în dezacord cu studiul şi adîncirea situaţiilor. Sînt momente în care avem impresia că autorul a urmărit mai mult amuzarea mulţimii şi aplauzele acesteia decît instruirea ei. Faptul că în unele comedii ale lui Aristofan rolurile feminine lipsesc total iar în altele se reduc la nişte simple prezenţe lăturalnice face ca tabloul umanităţii înfăţişate să pară trunchiat, nefiresc şi lipsit de complexitatea lui necesară. Deopotrivă, lipsa elementului feminin contribuie ca acţiunile să fie uneori sărace, uscate, fără intrigă şi fără prospeţime romanescă în ele. Multe din aluziile cuprinse în aceste comedii sînt atît de personale sau atît de legate de evenimente contemporane, încît astăzi, cînd înţelesul lor s-a pierdut, s-ar putea ca ele să nu ne mai pară interesante. Fapte, care în momentul cînd s-au produs au putut să pună în mişcare toate spiritele, pentru posteritate sînt sortite să rămînă reci şi neconcludente. Sub raportul simţului lor de dreptate, de asemenea se pot face anumite rezerve. Nu arareori, satira lor este îndreptată împotriva unor oameni superiori, cărora Atena le datora mult, fie în ordine politică, fie în ordine intelectuală. Ne-am putea întreba, deci, dacă de dragul satirei pentru satiră unele din comediile lui Aristofan n-au trecut cu uşurinţă peste regulile adevărului şi ale probităţii critice. În sfîrşit, mai rămîne de văzut dacă revărsarea de glumă, de amuzament şi de fantezie din aceste comedii n-a contribuit şi ea la atmosfera de frivolitate ce a prezidat la pierderea Atenei, atunci cînd din slăbiciune materială şi morală vestita cetate a intrat sub stăpînirea politică a Macedoniei.

Totuşi, pe deasupra acestor puncte discutabile, Aristofan — ca poet comic — şi operele sale — ca modele ale genului — pot fi considerate printre marile apariţii ale literaturii universale. Asistăm prin ele la constituirea genului comic. Aristofan are în ordinea dramei satirice o însemnătate egală cu aceea pe care a avut-o Eschil în tragedie : dacă unul a fost părintele tragediei, celălalt este părintele comediei. Ca factură, ca echilibru, ca putere de analiză a caracterelor şi ca meşteşug de zugrăvire a moravurilor, comedia de mai tîrziu va înregistra perfecţionări sensibile. Însă, nu e mai puţin adevărat că toate aceste perfecţionări s-au dezvoltat pe linii începute de Aristofan. Canoanele artei comice încep să se constituie o dată cu operele acestuia.

TRANSFORMĂRILE COMEDIEI GRECEŞTI DUPĂ ARISTOFAN

1. „Comedia de mijloc" şi „comedia nouă"

Comedia, şi ea, a cunoscut o întreagă evoluţie. Numai că aceasta se deosebeşte mult de evoluţia tragediei. În vreme ce modificările tragediei greceşti au dus la degradarea şi apoi la dispariţia genului, acelea ale comediei, dimpotrivă, i-au prilejuit acesteia succese şi forme noi de manifestare, unele din ele de natură s-o apropie în mod esenţial de tipurile comediei moderne.

Către sfîrşitul secolului al IV-lea î.e.n., modificările înregistrate în domeniul comediei erau atît de sensibile, încît Aristotel a simţit nevoia să consemneze acest lucru, arătînd că *vechea* comedie a făcut loc uneia *noi*. Termenul de *comedie nouă* a rămas multă vreme în picioare, fiind considerat ca suficient pentru a exprima şi caracteriza situaţia ivită. Mai tîrziu, această denumire s-a divizat, aceasta pentru a se marca şi mai viu trecerea de la tradiţie la noutate. Astfel a luat fiinţă termenul de *comedia de mijloc*, termen pe care istoria literară l-a adoptat definitiv.

Fireşte, această împărţire nu reflectă realitatea decît în mod imperfect. Prin natura ei, comedia constituie un domeniu complex, în care schimbările nu urmează anume tipare fixe, ci se înlănţuiesc într-o mişcare continuă, cu nesfîrşite nuanţe şi întrepătrunderi de fapte. Totuşi, împărţirea e utilă şi obligatorie, întrucît ea ne poate ajuta să sistematizăm materia şi să fixăm în cuprinsul acesteia anume puncte de reper, pe care ni le pretind ordonările studiului.

2. Cauze care au determinat transformarea comediei

Cum se explică transformările comediei şi căror cauze trebuie să le atribuim ?

Procesul nu e simplu. Sînt în joc factori numeroşi ; unii ţin de situaţiile economice şi politice ivite în viaţa Atenei către sfîrşitul secolului al V-lea, alţii de moravurile corespunzătoare şi, în sfîrşit, alţii de diferite modificări petrecute în concepţiile literare ale timpului.

La un moment dat, un decret guvernamental, de inspiraţie oligarhică, a interzis libera desfăşurare a satirei. În asemenea condiţii, se înţelege, comedia nu mai putea, ca înainte, să-şi aleagă temele ei favorite din viaţa politică sau să stăruiască în tendinţele ei cu caracter militant. Faptul avea de partea lui

şi anume susţineri populare. Războiul peloponeziac, cu dezastrele şi urmările lui, impusese modificări vizibile în spiritul public. Sătulă de tirania Celor Treizeci, opinia comună dorea acum puţină linişţire : acea linişţire, care de fapt n-ar fi fost posibilă decît prin încetarea luptelor politice sau în orice caz prin atenuarea acestora. De aici, o tendinţă din ce în ce mai vădită de-a nu se mai aduce pe scenă personaje din conducerea cetăţii, de-a nu se mai transpune comic chestiuni curente de viaţă politică şi de-a nu se mai înăspri raporturile publice prin manifestări violente de satiră. Pe de o parte, comedia pierdea astfel conţinuturi şi prilejuri care altădată îi împrumutaseră vervă şi notorietate ; pe de altă parte, era pusă în situaţia de-a căuta completarea golurilor ivite prin ceva nou, adică printr-o zugrăvire mai atentă a moravurilor şi printr-un studiu mai adîncit asupra stărilor sufleteşti.

Forma veche a comediei, cu izbucnirile ei rudimentare şi rustice, nu mai putea să corespundă acum gusturilor din cetate, gusturi care între timp se rafinaseră prin contact cu civilizaţia, prin mulţimea relaţiilor de societate şi prin acţiunea intelectuală întreprinsă de poeţi şi filozofi. Chiar Aristofan, de altminteri atît de preţuit şi de aplaudat, se afla adesea în dezacord cu o parte a publicului său, din cauza obscenităţilor, a situaţiilor licenţioase, a excesului de imaginaţie şi a părţilor groteşti din comediile lui. Din moment ce în societate conversaţia ordonată devenea o măsură a bunului gust şi a inteligenţei, era greu ca în comediile timpului corul să stăruiască mai departe în replicile lui cu două înţelesuri, în izbucnirile lui grosolane, în aluziile sale pline de echivocuri sau de impertinenţe îndrăzneţe.

Era momentul, deci, să se înceapă în comedie un proces de regenerare. Aristotel — în *Etica lui Nicomac* — arăta în mod deschis că în materie de glumă există limite şi reguli, prin care ajungem a distinge pe omul liber de cel servil, pe omul instruit de cel ignorant. Mai cu seamă, regenerarea amintită trebuia să înceapă prin a se aduce în comedie şi altceva decît o revărsare primitivă de sarcasm, de energie brutală şi de senzualitate. Adică : mai multă delicateţe, mai mult rafinament, mai multă adîncire psihologică, într-un cuvînt mai multă exprimare a treptelor de diferenţiere pe care omul le-a putut cuceri prin viaţa lui în mijlocul societăţii.

Paralel cu aceste modificări de ordin politic şi social, s-au petrecut şi unele de ordin literar, capabile, de asemenea, să influenţeze noile orientări ale comediei. Asistăm, mai întîi, la o limitare a fanteziei. De unde în vechea comedie aveam de-a face cu un adevărat triumf al jocului liber şi plin de capricii al imaginaţiei, acum, în comedia pe cale de constituire, raţiunea începe să-şi impună şi ea drepturi, corectînd ori stăvilind avînturile poetice excesive. Nu e de ajuns să lăsăm fantezia să alerge în voia ei ; pe lîngă fantezie, comicul dramatic trebuie să trăiască şi din puterea de observare a realităţii, cu toată acea nevoie de adevăr, de pătrundere şi de analiză ce este firesc să izvorască din aceasta. Nu numai tragedia, dar şi comedia trebuie să urmeze o exegeză. Înainte, se admitea totul dacă era prezentat cu vervă şi culoare : orice dezlănţuire de bufonerii, orice defilări de personaje fanteziste sau chiar groteşti, orice tumult de situaţii îndrăzneţe şi capricioase. Acum, însă, sub exigenţele din ce în ce mai marcate ale raţiunii, se cerea ca faptele să prezinte o arhitectură, să fie înlănţuite pe linia unei acţiuni, să aducă o gradare a situaţiilor şi să conducă elementele spre un deznodămînt valabil.

Semnalul modificărilor produse de aceste cauze în conţinutul şi structura comediei greceşti l-a dat trecerea în umbră a corului. Într-adevăr, totul arăta că viaţa acestuia se apropia de sfîrşit. Din moment ce se ivea acţiunea, rolul corului trebuia să se şteargă. A mai subzistat cîtva timp, în măsura în care intervenţiile lui se mai puteau include în mersul acţiunii. Încercarea, însă, era şi ea sortită pieirii. Noua comedie nu mai aducea pe scenă nici parabaze, nici cîntece sau recitări de ansamblu. Astfel, raţiunea de a exista a corului comic lua sfîrşit. Lipsit de suporturile lui tradiţionale el avea să degenereze în mod vertiginos, ajungînd în unele comedii să mai aibă o prezenţă doar de formă iar în altele să se transforme în simplu divertisment de cîntec şi dans.

3. Comedia de mijloc. Caracterizare generală

Prin „comedia de mijloc" trebuie să înţelegem o formă de tranziţie de la comedia veche la comedia nouă, un compromis între două genuri extreme. Cronologic, ea se situează pe o durată de şase-şapte decenii, între anii 388 şi 322 î.e.n. Din cele peste şase sute de piese scrise cu acest caracter, nu ni s-a mai păstrat nici una. Totuşi, din diferite referinţe contemporane, ne putem face o imagine aproximativă despre conţinuturile şi trăsăturile lor caracteristice.

Deosebirile dintre comedia veche şi comedia de mijloc sînt şi de fond, şi de formă. Să ne referim, pe rînd, la amîndouă.

Pasiunea politică a rămas în umbră. Subiectele politice nu mai interesează, nu mai sînt privite ca principalul material comic. Comedia încearcă să devină altceva decît un pamflet în acţiune. Desigur, ea va continua să facă personalităţi, să critice, să pună în cauză oameni şi situaţii ; însă, în toate acestea, se va feri să mai atace cu vehemenţă pe conducătorii politici sau să mai intervină în treburile curente ale cetăţii. Satirizarea contemporanilor va fi făcută cu mijloace blînde şi spirituale, atingînd cel mult o notă epigramatică. Vor continua să fie satirizaţi filozofi, poeţi, retori, scriitori şi chiar oameni politici ; întotdeauna, însă, această satirizare se va feri să mai demaşte viciile democraţiei sau să ia atitudine în chestiunea nevralgică a educaţiei tineretului.

Cum am spus, textele comediilor nu ni s-au păstrat. În schimb, titlurile multora din ele au putut fi reconstituite. Contemplarea lor e instructivă. Unele desemnează nume de profesiuni şi meşteşuguri, altele stări şi condiţiuni sociale ; unele par inspirate din fapte trecătoare, aventuroase, altele din acţiuni dominate de stări sufleteşti ori stări mentale mai durabile. Toate denotă o putere de observaţie în creştere, o căutare a realităţii, o apropiere de viaţa comună ; toate, mai cu seamă, arată că locul de altădată al fantasticului e ocupat acum de fapte ce ni se pot întîmpla tuturor, de situaţii ce se pot ivi curent într-o zi ca şi în alta, de împrejurări făcute să ne cuprindă pe cît mai mulţi într-aceeaşi umanitate şi să ne dea, fie prin ridicolul fie prin virtuţile lor, un simţ comun al realităţii. E clar, acum, că în conceptul de comic începe să se petreacă o precizare esenţială : pe lîngă vervă, fantezie şi putere de comunicare, comicul trebuie să aibă şi putere de-a cuprinde şi zugrăvi moravuri, devenind prin aceasta un mijloc de exprimare a realităţii.

Comedia de mijloc păstrează încă o legătură cu subiectele mitologice, accentuînd însă nota de parodiere, notă existentă şi înainte de secolul al IV-lea. Parodierea legendelor mitologice e făcută fie direct prin transpuneri în ridicol

a miturilor şi a subiectelor tragice, prin travestire în bufoni a zeilor şi a eroilor, fie indirect, înfăţişîndu-se fapte contrarii celor din epopei sau făcîndu-se ridicole tocmai părţile lor mai serioase, mai patetice ori mai emoţionante. Ne aflăm în plină tendinţă de ireligiozitate; mitologia nu se mai află, ca altădată, în tot atîta considerare a sentimentului popular. E posibil ca faptul să fi dat comediei impulsuri noi, să-i fi arătat un drum deschis spre realitate; e posibil, la fel de posibil, însă, ca prin manifestările lui premature să fi contribuit oarecum şi la compromiterea genului, făcînd din acesta — să zicem — mai mult o manifestare tranzitorie decît una constitutivă.

Cu privire la intriga comediilor din această perioadă precum şi la psihologia personajelor pe care le puneau în mişcare, lipsa textelor ne obligă să procedăm, în bună parte, pe cale de deducţie.

Intriga e mai pronunţată decît în comediile vechi. În privinţa aceasta, Euripide fusese un mare dascăl de combinare ingenioasă a evenimentelor; şi poeţii dramatici şi cei comici, contemporani cu el sau urmaşi, se impresionaseră deopotrivă de exemplul lui. Totuşi, să nu ne aşteptăm la prea mult! Deşi unele mărturii contemporane amintesc despre „grija pe care noii poeţi comici o pun în tratarea subiectelor lor", trebuie să admitem că intriga este încă rudimentară. Din moment ce autorii n-au ajuns să stăpînească ştiinţa de a zugrăvi sentimente, cu atît mai mult, ei nu vor avea încă meşteşugul necesar de-a pune în scenă situaţii capabile să le nască, să le gradeze şi să le asigure o evoluţie. Nu e de ajuns să se compună sau să se combine o intrigă; mai trebuie ca aceasta să aibă şi o destinaţie. Or, putem presupune că autorilor din epocă le lipsea, nu atît abilitatea de-a înnoda o intrigă, cît puterea de a-i împrumuta o finalitate morală. De aceea, intriga se pierdea în simpla intenţie de-a produce comicul, fără a înţelege că semnificaţia artistică a acestuia trebuia să se lege şi cu o semnificaţie etică.

În ce priveşte personajele create de comedia de mijloc, bănuim că multe din acestea nu apăreau deocamdată decît ca nişte însăilări, urmînd ca abia etapa ulterioară a comediei să le dezvolte şi eventual să le cristalizeze. Putem număra în ea, de pildă, diferite tipuri: de bătrîni, de paraziţi, de bucătari, de soldaţi fanfaroni, de negustori bogaţi, de tineri superficiali etc. Personajele n-au încă intimitate omenească, nu ne dau putinţa ca prin gesturile şi cuvintele lor să le descoperim sufletul; într-un cuvînt, n-au încă *psihologie*. Sînt totuşi apariţii interesante, pentru că găsim în ele nuclee ale unor personaje tipice, pe care comedia universală şi le va însuşi şi le va trece treptat-treptat la nemurire.

Limba vorbită de aceste personaje e vie, naturală, apropiată de realitate. Părăsind exaltarea poetică, ea coboară parcă pe pămînt, însuşindu-şi elemente şi valori ale vorbirii în proză, adică ale vorbirii comune, aceea pe care o cere în mod neprefăcut viaţa.

Despre poeţii care au reprezentat această comedie ştim doar foarte puţine lucruri.

Antifan, care a trăit între anii 401—330, contemporan cu Platon şi Demostene, e considerat ca autor al mai multor sute de comedii, dintre care în unele a parodiat legendele mitologice iar în altele a pus în scenă tipuri şi situaţii populare. Deşi poetul a repurtat treisprezece victorii la concursurile dramatice, avem motive să ne îndoim de valoarea operelor lui. Prea erau com-

puse cu facilitate, pentru a prezenta garanţii mulţumitoare de studiu şi de adîncire a situaţiilor. Fragmentele rămase denotă oarecare meşteşug în folosirea procedeelor de formă ; totodată, ele ne prezintă lungimi monotone, abuz de enumeraţii şi dialoguri cu mişcare doar de suprafaţă. Trebuie însă să subliniem că adeseori ştia să-şi facă facilitatea agreabilă, prin întorsături elegante de limbă şi prin inventivitate comică.

Anaxandride, victorios în zece concursuri, are meritul — după Suidas — de-a fi fost cel dintîi poet care s-a gîndit să introducă pe scena comică situaţii de dragoste şi de seducţie amoroasă.

Eubulos, poet din aceeaşi generaţie cu Antifan, se remarcă prin atracţia lui pentru parodierea subiectelor mitologice, prin ironia cinică pe care o manifestă faţă de tonul solemn al tragediei şi prin tendinţa lui de a păstra încă nota obscenă şi licenţioasă a comediilor mai vechi.

Alexis — tot după Suidas — ar fi fost unchiul şi totodată maestrul lui Menandru, ceea ce e un fapt de reţinut. În cele două sute cincizeci de comedii pe care le-a compus, subiectele mitologice nu ocupă decît un loc redus ; în schimb, a arătat comediei domenii noi, aducînd în scenă tipuri vii, antrenante, capabile să pună în lumină moravuri, să producă efecte comice şi să creeze în sufletele spectatorilor bună dispoziţie. Printre altele, i se atribuie meritul de a fi pus în lumină tipuri ca acela al parazitului sau acela al bucătarului lăudăros, tipuri despre care vom vedea cum cu timpul îşi vor dobîndi cetăţenii importante în comedia universală.

Prin efortul ei de-a aduce pe scenă mai multă realitate şi de a pune în gura personajelor o vorbire mai apropiată de aceea ce era auzită curent la Atena, comedia de mijloc s-a situat pe un drum promiţător : drumul legăturii ei cu *viaţa*. Fără întîrzieri prea mari, comedia în genere şi-l va însuşi în mod definitiv.

4. Comedia nouă. Caracterizare generală

Concursurile comice au durat mai mult decît cele tragice. În secolul al IV-lea, ele continuă să aibă strălucire şi să se bucure de o mare popularitate. Prin reducerea sau suprimarea corului, greutăţile şi cheltuielile de montare se reduseseră mult. Aceasta făcea ca numărul comediilor jucate să crească, ceea ce de altminteri era pe placul mulţimilor greceşti. Gustul pentru spectacole comice s-a propagat şi în celelalte cetăţi ale Greciei. La curtea Macedoniei precum şi la curţile noi ale statelor ieşite din divizarea imperiului lui Alexandru cel Mare, exista o modă şi chiar o adevărată întrecere în a se organiza reprezentaţii comice. Pentru că nu mai exista instituţia coregiului, care să îngrijească de recrutarea actorilor, aceştia au început să se organizeze singuri, constituindu-se în asociaţii profesionale, întocmind repertorii la modă şi organizînd cu ele turnee în diferite puncte ale ţării.

Iată, dar, cadrul în care îşi va face apariţia *comedia nouă*. Cu aceasta, asistăm la ultima etapă a artei comice ateniene. Aproximativ, această etapă va dura de la sfîrşitul secolului al IV-lea pînă către începutul secolului al II-lea, cînd comedia va muri în Grecia, pentru ca în schimb să treacă regenerată în faţa unui public nou, mai tînăr şi prin aceasta încă naiv, publicul latin. Spre deosebire de comedia de mijloc, despre care am văzut că

n-a avut decît un rol tranzitoriu, comedia nouă ni se va înfăţişa ca un gen bine constituit, capabil să se impună prin elementele proprii şi să exercite influenţe durabile şi dincolo de lumea grecească.

Nu avem mijloace pentru a face o reconstituire integrală. Documentele ce ni s-au mai putut păstra sînt risipite şi fragmentare. Ceva mai frecvente şi mai precise la începutul perioadei, ele devin însă din ce în ce mai şterse şi mai sporadice către sfîrşitul acesteia. Cantitativ, fragmentele păstrate sînt relativ numeroase ; calitativ, însă, puterea lor de concludenţă e limitată. Din fericire, putem suplini aceste lipsuri prin cele cîteva analize ce ni s-au păstrat precum şi prin imitaţia la care comediile în chestiune au dat naştere în arta poeţilor comici latini Plaut şi Terenţiu.

Aparent, comedia veche seamănă mult cu cea de mijloc. Găsim în ea aceeaşi tehnică, aceleaşi condiţiuni exterioare, aceeaşi tendinţă de-a se înlocui intervenţiile corului cu divertismente coregrafice şi muzicale. Ca fapt nou, avem de înregistrat mai întîi apariţia *prologului*. Se poate recunoaşte în aceasta şi o influenţă a lui Euripide, dar şi o situaţie proprie comediei, născută printre altele din necesitatea de-a se continua într-un fel nou *parabaza* din vechea comedie. Funcţiunea acestui prolog era multiplă. Pe de o parte, el trebuia să pregătească publicului înţelegerea acţiunii pe care noua comedie o aducea acum în scenă ; pe de altă parte, el constituia prilejul unei *causerii* literare, spirituale, plină de vervă şi de fantezie, capabilă să producă încă de la începutul spectacolului un climat de umor şi de bună dispoziţie sau unul de satiră atenuată şi de ironie maliţioasă.

De asemenea, tot ca fapte noi, mai trebuie să notăm : înmulţirea şi îmbogăţirea măştilor (măşti de bătrîni, de tineri, de sclavi, de femei bătrîne, de fete tinere etc.) ; revenirea oarecum la teme politice şi de viaţă contemporană, fără însă a se face aluzii personale la conducători ai timpului şi fără a se da acestor puneri în cauză vreo notă de vehemenţă sau de chemare rechizitorială la ordine ; varierea tipurilor existente şi totodată perfecţionarea gustului de glumă pe seama filozofilor, a savanţilor sau a celor cu pretenţii de această natură.

Totuşi, aceste inovaţii sînt de ordin secundar. Principalele trăsături ale noii comedii trebuie căutate în alte direcţii : în descoperirea adevărului uman, în străduinţa de a i se da viaţă pe scena comică şi, în consecinţă, în perfecţionarea unei intrigi care să-l poată cuprinde, să-i poată surprinde mişcarea şi să-i poată da expresivitate dramatică. Intenţii şi tendinţe în acest sens, intenţii şi tendinţe care în comedia de mijloc păreau încă timide, acum trec direct la faptă, se concretizează în situaţii dramatice propriu-zise. De multă vreme plutea în aer o dorinţă de venire în realitate, de aducere a comediei mai pe pămînt ; înfăptuirea ei era însă mereu împiedicată sau amînată de către anume supravieţuiri ale fanteziei extravagante din vechea comedie. Exemplul lui Euripide a contribuit mult pentru ca procesul să treacă în sfîrşit într-o fază mai concretă. Pînă acum, zugrăvirea de moravuri şi de pasiuni aparţinea doar tragediei ; de-acum înainte, aceasta va trece şi pe scena comediei. Interesul produs de comedie va fi mai mare. Avînd intrigă, pusă să reprezinte pe scenă moravuri, legată astfel de viaţa contemporană, comedia va căpăta o osatură mai fermă, mai constituită, ceea ce pînă acum îi lipsea. Vechile lungimi dispar ; în orice caz, ele se atenuează mult. Multe din lucrurile care

timp de cîteva decenii amuzaseră pe atenieni — diferite parodieri, luări în rîs ale discuţiilor filozofice, lăudăroşenii debitate de către soldaţi fanfaroni etc. — par acum sfîrşite, perimate. Simţul realităţii e mai tare, reprezentarea vieţii le-o ia înainte. În faţa adevărului adus de acestea pe scena comică, nota lor fastidioasă nu va mai avea altceva de făcut decît să cedeze.

În felul său de-a reprezenta pe scenă moravurile, comedia nouă vine cu o inovaţie importantă, caracteristică : *zugrăvirea dragostei*. Faptul trebuie subliniat ; el poate fi socotit în dezvoltarea comediei ca un moment mare, constitutiv.

Aproape că rămînem miraţi : cum se poate ca o realitate atît de umană ca aceea a dragostei, atît de prinsă în registrele vieţii şi atît de prezentă în fresca moravurilor, să fi rămas totuşi străină de spiritul şi de preocupările comediei greceşti, atîtea şi atîtea decenii ? Ce poate fi, ca dragostea, un mai viu şi mai sclipitor izvor de situaţii comice ? Nu atinge ea pe toţi, şi pe tineri şi pe bătrîni, şi pe virtuoşi şi pe vicioşi, şi pe bărbaţi şi pe femei ? Nu-i face pe unii înduioşători, şi pe alţii ridicoli ? Nu este ea aceea care poate pune în lumină stîngăciile şi timidităţile începătorilor, perplexităţile celor refuzaţi sau fericirile copilăreşti ale celor victorioşi ? Nu este ea aceea care dă prilej servitorilor iniţiaţi în secretele îndrăgostiţilor să dezvolte expediente, să ţese intrigi sau să toarcă firul nenumăratelor lor ascunzişuri ? În sfîrşit, nu este ea aceea care îi poate purta pe oameni prin nori, după cum îi poate aduce şi pe pămînt ? Înţelegem, deci, că în măsura în care noua comedie îşi propunea să facă din dragoste un resort de seamă al zugrăvirii de moravuri, ea putea face un pas de seamă, hotărîtor, în constituirea dramei comice. Shakespeare, Calderon, Molière, Goldoni, Marivaux, Beaumarchais — ca să nu amintim decît pe aceştia — toţi prin atîtea din comediile lor nemuritoare sînt moştenitorii şi tributarii faptului amintit.

Poeţii comici greci din această epocă, întocmai ca majoritatea acelora ce le vor urma, se dovedesc inventivi şi ingenioşi în a pune dragostea întîi să sufere, pentru ca după aceea să-i asigure fericiri şi biruinţe. Asistăm cum în calea a doi tineri îndrăgostiţi se ridică diferite obstacole, unele venite din afară din cauza unor neînţelegeri sau prejudecăţi umane, altele dinăuntru, reprezentînd jocuri ale inimii unite cu o plăcere dureroasă a sentimentelor de-a se contraria pe ele însele ; cum intervin deosebirile de naştere sau de avere ale celor doi tineri, cum există părinţi sau tutori care nu vor sau nu pot să-i înţeleagă, cum sentimentele eroilor trec alternînd prin momente de curaj sau de deznădejde, dar cum pînă la sfîrşit lucrurile se luminează şi totul se termină cu bine.

Desigur, comedia de moravuri este încă prea tînără, pentru ca în cuprinsul ei să poată apărea personaje puternice, caractere într-atît de bine definite încît să poată însemna adevărate sinteze omeneşti. Autorii din această epocă — în frunte cu Menandru, cel mai caracteristic dintre toţi — nu-şi dau încă seama de cîte întinderi ar putea fi rezervate comediei ; ei sînt atraşi mai mult de farmecul vieţii obişnuite, de ceea ce poate procura oamenilor satisfacţia de-a se şti semănînd unii cu alţii, de fapte reieşind din modul lor comun de gîndire şi de simţire. Cu alte cuvinte, ne aflăm încă departe de faza în care comicul ar putea să însemne, în afara notei lui de satiră şi de glumă, şi

un prilej de studiu şi de adîncire a vieţii, capabil să dea la iveală noi adevăruri şi înţelesuri ale acesteia.

Totuşi, dacă această comedie nu s-a ridicat încă la zugrăvirea de caractere, nu înseamnă însă că ea ar fi lipsită de unele conţinuturi psihologice şi chiar de unele punctări filozofice. În fragmentele rămase găsim diferite reflecţii ori aprecieri ale personajelor, ce denotă atitudini sau în orice caz începuturi de atitudini faţă de viaţă, de oameni, de evenimente şi de propriile lor porniri sufleteşti. Nu poate fi nici vorbă de teze sau de idei generale ; filozofia ce se poate desprinde din situaţiile amintite este o filozofie comună, curentă, ţinînd de viaţa însăşi, de curgerea naturală a acesteia. Găsim şi acum, întocmai ca în comedia de mijloc, o predominare a glumei simpatice, a intenţiei de-a înveseli pe oameni. Însă, printre capitolele acestei glume, putem desluşi şi idei dintr-un fond serios al vieţii. Asistăm, de pildă, la dezamăgiri pe care le încearcă unii oameni prea creduli, la complicaţii sau eşecuri provocate de prostia unora, la feste jucate tocmai acelora care credeau că pot înşela pe mai mulţi. Ce sînt, în fond, toate acestea, decît expresii ale unei filozofii practice, comune, ale acelor soluţii limpezi şi naturale ce ţîşnesc din logica lucrurilor, atunci cînd logica oamenilor nu le înţelege sau nu le mai poate stăpîni ? În fond, avem de-a face cu un fel de epicurism practic. E vorba de-o filozofie naturală, pe care poeţii comici n-o împrumută din cărţi, din sisteme sau din expuneri teoretice, ci pe care o extrag cu simplitate dintr-un simţ comun al realităţii. De fapt, nu e atîta în joc o filozofie propriu-zisă, cît mai mult un spirit general, un climat corespunzător cu nota de împăcări şi de acceptări amabile ce domnea în societatea ateniană a timpului.

Moralmente, comedia veche părea superioară celei noi. Deşi inegală, stufoasă, plină de excese şi de momente licenţioase, ea aducea însă în preocupările timpului o notă de mai multă tensiune socială şi morală. Punea mai viu problema cetăţii, a conducătorilor politici, a atitudinilor ce trebuiau luate în comun pentru apărarea ori înălţarea societăţii. Pleda pentru mai multă virtute în viaţa publică şi pentru mai multă simplitate în moravuri. În dosul jocului ei de fantezii şi de capricii se afla o satiră hotărîtă, pusă în slujba unui ideal comun. Desigur, se întîmpla ca sarcasmul acestei satire să lovească în oameni drepţi şi aleşi, ca de pildă în Socrate sau în Pericle. Oricînd se fac erori şi e greu ca acestea să dispară cu totul, fie şi în cea mai bine intenţionată manifestare omenească. Principalul, însă, era că această satiră comică izvora dintr-o libertate a opiniilor şi că această libertate de opinii stimula gîndirea politică a cetăţii.

Să venim, acum, la comedia nouă. În aceasta, interesul faţă de viaţa publică se şterge, uneori pînă la dispariţie. Latura psihologică trece înaintea celei politice. Mai mult decît *cetăţeanul*, apare acum *omul*. Satira şi sarcasmul nu mai au în vedere lipsa de energie, de măsură sau de patriotism din conducerea cetăţii, ci ridicolul şi slăbiciunile omeneşti în general. Nu mai asistăm, ca altădată, la puneri precise în cauză, la chemări la ordine, la moralizări directe, la rechizitorii îndreptate de pe scenă împotriva unor persoane anumite. Acum, intenţia de-a amuza pe spectatori e mai mare, fără însă ca prin aceasta latura educativă să se stingă cu totul. Nimic mai firesc, ca în situaţiile impersonale aduse pe scenă oamenii să se recunoască pe ei înşişi. Nu s-ar putea, anume, să semănăm cu urîţenia sufletească a acestui

avar, sau să cădem în erori ca acelea pe care le face acest părinte lipsit de energie, sau să fim şi noi ca acest personaj victime ale unor superstiţii, sau — în sfîrşit — să fim tot atît de certaţi cu bunul simţ ca acest îngîmfat plin de persoana proprie ? În fond, aceasta va fi şi linia pe care va evolua, de-a lungul vremurilor, marea comedie de moravuri şi de caracter : nu personalizări brutale, nu violenţe satirice care să ia forma de rechizitorii imediate, ci zugrăvirea de situaţii umane, într-atît de vii şi de sugestive, încît cugetele oneste să se poată recunoaşte în ele şi să se poată sezisa cu sinceritate de înţelesurile lor tacite.

Nu e cazul, deci, să spunem : comedia veche a fost superioară, comedia nouă îi este inferioară. O asemenea categorisire ar aduce cu ea o simplificare grosolană a lucrurilor. Şi una, şi cealaltă, marchează etape de seamă, etape integrante, în evoluţia comediei. Fiecare îşi are, bine definită, funcţiunea sa istorică şi psihologică. Comedia veche constituia o prelungire pe scenă a cetăţii ateniene, întîi într-o epocă de plină splendoare şi apoi într-una de criză, în care însă vestita capitală înţelegea să lupte cu orgoliu naţional pentru a-şi păstra trecuta splendoare ; comedia nouă s-a dezvoltat într-o epocă în care Atena, deşi slăbită politiceşte, se va afla încă în picioare, prin situaţia ei de capitală spirituală a elenismului. În măsura în care această Atenă pe de o parte pierdea caracterele strict locale care altădată o ajutaseră să obţină hegemonia politică, pe de altă parte căpăta putinţa ca spiritul ei să devină mai larg, mai universal, în stare să exprime idei şi sentimente general-umane. Deşi încă timid, semnul dat în această direcţie de către noua comedie este semnificativ şi revelator. Spiritul vechii comedii putea să trezească faţă de Atena un sentiment de admiraţie şi de respect, bazat printre altele şi pe o anume teamă de puterea ei ; în schimb, noua comedie, prin nota ei mai sensibilă şi mai apropiată de natura umană, a contribuit într-o largă măsură la răspîndirea şi încetăţenirea elenismului în lume.

5. Menandru

Mărturiile rămase din antichitate pretind că perioada noii comedii ar fi fost ilustrată de cîteva zeci de poeţi, dintre care unii — ca de pildă Filemon, Difil, Apolodor din Carist, Posidip şi Menandru — s-au bucurat de celebritate. Dintre toţi, cel mai reprezentativ a fost Menandru. Opinia cercetătorilor vechi şi noi este unanimă în a-l pune ca valoare alături de Aristofan şi în a-i atribui un rol de seamă în evoluţia comediei universale.

Viaţa şi opera lui Menandru trebuie privite în lumina vieţii ateniene de la sfîrşitul secolului al IV-lea şi începutul secolului al III-lea î.e.n. Atena nu mai putea avea acum nici pe departe vechea ei autoritate politică ; totuşi, prestigiul său continua, prin tradiţia ei de artă şi de cultură. Sub conducerea lui Phokion şi a lui Demetru din Faleron, situaţia ei se redresase mult. În multe domenii, dar mai cu seamă în acela al literelor, se simţea o atmosferă de renaştere. Atena era un centru spre care gravitau multe dorinţe şi aspiraţii. Ofiţerii mercenari, după ce se îmbogăţeau în diferitele lor expediţii, îşi făceau un ideal din a se stabili la Atena, profitînd de satisfacţiile pe care aceasta le putea oferi, mai mult decît oricare altă cetate grecească a timpului. Comerţul se dezvolta în mod înfloritor. În plus, Atena era sediul principa-

lelor întreprinderi şi servicii menite să aprovizioneze armata angajată în luptele din epoca elenistică. Profitorii de război se profilau din ce în ce mai mult, umpleau viaţa cetăţii de viaţa lor luxoasă şi pretenţioasă, alcătuind o burghezie nouă, de factură oligarhică. Această viaţă de belşug, în care totuşi conştiinţa cetăţenească scădea văzînd cu ochii (luptele esenţiale se cîştigau aiurea, aşa că Atena trecea pe cale de consecinţă din mîna unui strateg într-a altuia), făcea ca spectacolul societăţii să scoată la suprafaţă o mulţime felurită de tipuri şi de caractere.

Într-un asemenea cadru, şi într-o asemenea atmosferă de viaţă, se înţelege, un observator abil ca Menandru, cu antene fine şi ascuţite, putea găsi în faţa lui un cîmp larg de manifestare.

Comedia lui Menandru va oglindi aspecte de viaţă ale marii burghezii ateniene, clădită pe ruinele vechii nobilimi. Aceasta îşi înceta existenţa socială, atît prin ruinarea adusă de prelungirea unor războaie nefericite, prin schimbarea regimului politic cît şi prin oboseală psihologică. Cel mai stabil element social îl formau păturile de mijloc, în care intrau negustori, meseriaşi şi — în oarecare măsură — şi ţărani. Pe toţi aceştia politica îi preocupa puţin şi pe alocuri de loc ; aceasta nu împiedica însă ca să se îmbogăţească în mod rapid, pe seama întreprinzătorilor de războaie şi de aventuri militare.

Menandru — pe care mulţi cercetători îl numesc părintele comediei de caracter — s-a născut la Atena şi a trăit între anii 342—291 î.e.n. Ştim că se trăgea din părinţi bogaţi şi c-a primit primele lecţii artistice de la poetul Alexis, unchiul său. Evenimentele dureroase ale patriei sale, la care a fost martor în anii săi de tinereţe, nu l-au impresionat prea mult. Chiar în mijlocul acestora, a continuat să ducă o viaţă de plăceri, înconjurîndu-se de lux, de prietenii spirituale şi de curtezane. Atenian pînă în ultima sa fibră, nu se simţea bine decît în cetatea sa natală ; n-a părăsit-o nici chiar în momente de dizgraţie ; dovadă, refuzul său hotărît, la invitaţia măgulitoare pe care i-o făcea Ptolemeu Soter, de-a se stabili în Egipt. Bine înzestrat, atît cu însuşiri fizice cît şi cu talente intelectuale, trecea prin epoca sa ca un răsfăţat, culegînd din toate părţile sufragii şi admiraţie.

Dar, să nu-l nedreptăţim ! Lenea sa — dacă o putem numi aşa — era totuşi o lene fecundă, studioasă. Sub o aparenţă de om al plăcerii şi al degustărilor, se ascundea o natură oarecum sceptică, dar îndrăgostită de idei. Viu influenţat de Teofrast şi de Epicur, el avea comun cu aceştia credinţa că pentru a trăi fericit ca om e nevoie să unim virtutea cu bunurile exterioare ale vieţii. De la Teofrast mai cu seamă, a deprins să observe viaţa şi să cunoască oamenii, fixîndu-i în tipuri şi caractere. Cunoştea bine arta lui Euripide, din care de altminteri şi-a şi constituit principalul său îndreptar în creaţia dramatică. Darul său oratoric, ca şi arta de a pune în gura personajelor sale un limbaj potrivit cu vîrsta, cu starea socială, cu psihologia şi cu condiţia lor morală, erau înzestrări ce nu putuseră nici să apară şi nici să se păstreze oricum, ci care presupuneau la bază studiu, putere de observaţie, reflecţiune, tehnică de lucru şi meşteşug artistic.

Viaţa i-a fost bogată şi fericită ; moartea, însă, l-a pîndit de timpuriu şi cu cruzime. Menandru a pierit înecat de valurile mării, smuls de pe ţărm într-un moment de neatenţie. Se spune că atenienii i-au făcut o înmormîntare memorabilă.

Menandru a compus un mare număr de comedii. S-au putut identifica, din diferite documente şi referinţe ale timpului, nouăzeci de titluri. În realitate, piesele pe care le-a compus au fost mai multe. Se vorbeşte, chiar, că numărul acestora s-ar fi ridicat la opt sute. Cercetătorul A. Körte dă un număr mai probabil : o sută cinci-o sută nouă piese. Din toate acestea, nu ni s-a păstrat nici una în întregime.

Pînă în 1905, opera lui Menandru era ca şi pierdută. De la această dată încoace, datorită papirusurilor de la Aphroditolis (Egipt), descoperite de către învăţatul francez Gustave Lefébvre, studiile asupra operei lui Menandru au căpătat un impuls remarcabil. În aceste papirusuri s-au găsit fragmente din patru comedii : *Heros, Epitrepontas, Perikeiromene* şi *Samia.* Cercetările acestui învăţat au fost reluate de către Christian Jensen, profesor la Bonn, autorul unei lucrări de mare exegeză şi de mare autoritate : *Menandri reliquiae in papyris et membranis servatae* (1929). Cercetătorul romîn Nicolae I. Ştefănescu, în teza sa de doctorat *Studii etimologice şi semantice asupra limbii lui Menandru* (1937), ca şi în lucrarea sa de mai tîrziu : *Menandru* (Comedia nouă atică 342—291 î.e.n.) — *Studii, traducere şi comentariu critic* (1939), a adus contribuţii de seamă în opera de reconstituire şi de recunoaştere a acestui autor.

Dispunem de fragmente doar din douăsprezece comedii, ale căror titluri se cunosc. În raport cu întinderea operei pe care sîntem în drept s-o presupunem, acestea par puţine, sporadice şi inegale. Totuşi, s-au depus atîtea străduinţe din partea diferiţilor cercetători, şi mai cu seamă s-a dezvoltat atîta interes pentru probleme de istorie literară legată de acest mare poet comic, încît putem spune că s-a izbutit ca asupra operei lui să avem azi idei limpezi, privind deopotrivă planul, compoziţia, intriga şi limba pieselor.

Titlurile comediilor identificate, din care ni s-au păstrat fragmente, sînt următoarele : *Heros* (Eroul), *Epitrepontes* (Împricinaţii), *Perikeiromene* (Fata cu cosiţa tăiată), *Samia, Fabula incerta* (numită astfel pentru că nu s-a putut stabili titlul comediei ; fragmentele nu aparţin vreuneia din comediile identificate ; acţiunea şi personajele indică situaţiuni independente), *Georgos* (Ţăranul), *Theophorumene* (Inspirata), *Citharista* (Chitaristul), *Colax* (Linguşitorul), *Concazomenae* (Otrăvitele), *Misumenus* (Pesimistul), *Perinthia* (Perintiana), *Phasma* (Arătarea), *Papyrus didotiana, Prologul unui tînăr.*

Aceste fragmente însumează circa două mii cinci sute de versuri. În fruntea listei stă comedia *Împricinaţii,* din care ni s-au păstrat aproape două treimi ; după aceasta vine *Fata cu cosiţa tăiată,* din care avem jumătate. Celelalte fragmente sînt de întinderi mai puţin concludente.

Cercetătorii de specialitate şi-au pus o seamă de întrebări. Cum s-a putut pierde o operă atît de vie, de valoroasă şi de iubită ca aceea a lui Menandru ? De ce oare n-au intrat măcar cîteva din piesele lui în *canonul* bizantin de lecturi pentru şcoală, aşa cum s-a procedat cu comediile consacrate ale lui Aristofan şi cu dramele celor trei mari tragici greci ? Răspunsul dat de savantul german A. Körte pune faptul pe seama limbii. Menandru a scris în limba timpului său, lăsîndu-se puternic influenţat, ba chiar cucerit, de graiul popular şi de limba comună. Învăţaţii bizantini care au fixat *canonul* de texte pentru lectură în şcoli au ales numai opere scrise în dialectul atic pur ; în consecinţă, operele lui Menandru au fost eliminate. De

aici, urmarea pe care o cunoaştem : ca unele ce nu făceau parte din *canon*, piesele autorului nostru n-au mai fost copiate şi recopiate, ceea ce a dus la pierderea lor.

În munca de reconstituire întreprinsă, ştiinţa literară s-a ajutat mult de imitaţiile la care comediile lui Menandru au dat naştere în opera poeţilor comici latini, în frunte cu Plaut şi Terenţiu. Pe acesta din urmă, Cezar l-a şi denumit : *semi-Menandru*. Faptul, însă, implică interpretări şi precauţii. Pe deasupra multelor lor asemănări şi filiaţii, arta lui Menandru e una, în vreme ce arta celor doi e alta. În imitaţia lor, latinii, şi în special Plaut, au dat un caracter popular care atît prin stil cît şi prin energie se deosebeşte de modelul grec. Avem, să zicem, aceeaşi distanţă ca aceea pe care am înregistra-o între o operă veritabilă a lui Praxiteles şi o copie a ei romană.

De asemenea, reconstituirea a mai fost ajutată şi de referinţele rămase din timpuri îndepărtate. Critica veche l-a admirat pe Menandru în mod necondiţionat. Avem de la gramaticul Donat o analiză a piesei *Arătarea*, din care rezultă explicit ştiinţa poetului nostru de-a înnoda şi de-a conduce o intrigă. Aristofan din Bizanţ, învăţatul gramatic grec din secolul al III-lea, unul din cei mai de seamă erudiţi ieşiţi din şcoala de la Alexandria, ar fi spus : „O, Menandru, şi tu, viaţă umană, care din voi doi a copiat pe celălalt ?“ Un adagiu al timpului pretindea că „unui om îi e mai uşor să se lipsească de vin decît de comediile lui Menandru“. Plutarc, Dion Chrysostom, Quintilian, şi aceştia, ca judecători şi cunoscători de autoritate ai lumii antice, au ţinut să aducă în lumină talentul lui de poet, meşteşugirea versurilor, arta de a pune decenţă în subiecte care prin natura lor ar fi putut să fie scabroase, precum şi ştiinţa lui de a da personajelor urcate pe scenă o reliefare pe cît de potrivită tot pe atît de sobră.

Cariera de poet nu i-a fost uşoară. Aceasta i-a fost punctată cu străluciri, dar şi cu momente grele de dizgraţie. Numeroşii săi inamici i-au pus în sarcină multe, printre care şi o acuzaţie de plagiat. Deşi comediile sale erau iubite de public, n-a fost victorios la concursuri decît de puţine ori. În competiţiile sale cu Filemon, acesta i-a fost adesea preferat. Totuşi, în sine, Menandru nu s-a îndoit niciodată de superioritatea sa. Aulus-Gelus, cunoscutul gramatic latin din secolul al II-lea e.n., relatează că o dată Menandru, întîlnindu-se cu rivalul său, i s-ar fi adresat acestuia astfel : „Spune-mi pe faţă, Filemon, nu ţi-e ruşine de tine cînd îmi iei înainte ?“

Să urmărim acum, rezumativ, subiectele celor două comedii care ni s-au păstrat mai bine.

a. *Fata cu cosiţa tăiată*. Un cetăţean bogat din Corint, cu numele de Pataikos, este adus în situaţia de a-şi pierde dintr-o dată averea. În acelaşi timp, îi murea şi soţia la naştere, lăsînd pe lume doi prunci gemeni. Ştiindu-se sărăcit, deci în neputinţă de a-şi creşte copiii, hotărăşte să-i lepede, punîndu-le totodată în scutece cîteva giuvaeruri ale soţiei sale. S-au găsit inimi miloase, care să le poarte de grijă. Pe fată, Gliceria, a crescut-o o bătrînă sărmană ; băiatul, Moschion, a fost vîndut unui vecin bogat, care dorea să aibă un copil. Amîndoi s-au făcut mari. Gliceria devine iubita unui soldat cu numele de Polemon, care locuia în vecinătate. Pe patul morţii, bătrîna îi spusese fetei adevărul asupra naşterii sale. Aceasta, deocamdată, nu va destăinui nimic fratelui său, pentru a nu-i tulbura fericirea în casa tatălui

adoptiv. Dar acesta o iubeşte pe Gliceria, neştiind că-i este soră. Într-o seară, în faţa uşii, Moschion încearcă s-o sărute. Gliceria, ca soră, se lasă sărutată. Polemon îi surprinde în această situaţie şi e cuprins de gelozie. Crezîndu-se înşelat de aceasta, îi taie părul. Fata, rănită în mîndria ei personală, se refugiază în casa unui vecin. Moschion crede că acum Gliceria va fi a lui. Furia lui Polemon a trecut, lăsînd în locul ei o durere adîncă, desperată, pentru pierderea iubitei sale. Fără a fi căsătoriţi, o consideră însă drept soţia sa. Va încerca s-o aducă îndărăt cu forţa ; văzînd că nu reuşeşte, se va gîndi s-o cîştige cu binele, cerînd pentru aceasta şi ajutorul vecinului Pataikos. Cu ajutorul bijuteriilor depuse o dată cu copiii, acesta ajunge să-şi dea seama că Gliceria şi Moschion sînt copiii săi. Între timp, redobîndindu-şi averea, Pataikos devenise din nou bogat. Va lua pe copii la el. Polemon continuă să fie desperat ; în faptul că Gliceria este acum fiica unui bogătaş vede o piedică mare pentru realizarea visului său. Gliceria, însă, i-a apreciat iubirea sa sinceră şi credincioasă ; aceasta o face să uite de brutalităţile soldatului. Se va întoarce deci la el, ca soţie legitimă, bineînţeles după ce luase pentru aceasta consimţămîntul tatălui său.

În felul cum zugrăveşte caracterele, Menandru pune şi umbre şi lumini. Distribuirea lor e făcută cu veracitate. Fiecare personaj e om, întrunind ca atare şi trăsături bune, şi altele rele. Soldatul Polemon, la început naiv şi lăudăros, a devenit după aceea om de suflet, capabil de abnegaţie şi de sentimente curate. Gliceria, şi ea, ne apare în primul moment ca o fiinţă cochetă, bucurîndu-se parcă de furia nejustificată a acestuia ; totuşi, în cele din urmă, va şti să aprecieze meritele acestuia şi constanţa de sentiment de care a dat dovadă. Menandru vede virtutea ca o medie între două vicii, adică între două exagerări extreme.

b. *Împricinaţii.* Comedia a primit acest titlu pornindu-se de la scena de neînţelegere dintre sclavii Daos şi Syricos, care se ceartă pentru lucrurile găsite asupra copilului lui Charisin. Socrul acestuia, zgîrcitul Smicrines, îndeplineşte între ei o funcţiune de arbitru. Fără să-şi dea seama, va conduce în aşa fel lucrurile, încît pînă la sfîrşit va ajunge la recunoaşterea copilului şi deci la fericirea fiicei sale.

Ce trăsături ne izbesc mai mult, ce caractere ies mai în lumină, în comediile lui Menandru ?

În primul rînd, e necesar să ne raportăm la structura pieselor sale. Autorul ştie să imprime bine subiectul şi să conducă desfăşurarea lui. Construcţia acestor piese — cu situaţia lor interesantă expusă încă de la începutul reprezentaţiei, cu gradările lor vii, limpezi şi bine proporţionate, cu incidente care întotdeauna aduc cu reţinere o notă de umor natural, cu intriga simplă în care de regulă întîlnim un tip de convenţie, în sfîrşit cu acea coordonare de elemente pe care o simţim izvorînd dintr-un instinct dramatic sigur — ne lasă impresia unor arhitecturi scenice sigure, de factura acelora pe care cu timpul le vor perfecţiona comediile lui Molière şi dramele burgheze.

Adeseori, ceea ce formează fondul intrigii e dragostea. Găsim în rudiment situaţiile obişnuite din arsenalul comediei de moravuri ori al comediei sentimentale. Doi tineri se iubesc, dar pentru că sînt de condiţii sociale deosebite, planurile lor de viaţă întîmpină piedici şi adversităţi. Din peripeţiile ce urmează aflăm că totuşi amîndoi aparţin unor familii bune, dar că

vitregii ale soartei şi ale oamenilor le impun despărţiri absurde. O dată lucrurile astfel luminate, deznodămîntul va urma de la sine : copilul înstrăinat îşi va regăsi cu emoţie părinţii iar tinerii îndrăgostiţi vor avea acum calea netezită pentru a se putea căsători. Azi e îndoielnic dacă o asemenea canava ar mai fi pe gustul spectatorilor ; atunci, însă, ea întrunea adeziuni unanime şi reprezenta pentru psihologia comună însăşi condiţia spectacolului comic. Pe deasupra, constituia un bun pretext pentru ca în reţeaua ei de situaţii să poată apărea tipuri şi personaje în stare a reda icoana variată a moravurilor şi a vieţii. Printre acestea, putem cita : părinţi care nu-şi înţeleg copiii, valeţi şireţi şi întreprinzători, bătrîni ridicoli, tineri ingenui şi plini de poezie, linguşitori fără scrupule, oameni cu deformări şi ticuri profesionale, intermediari intriganţi sau în goană după profituri, prieteni sau duşmani ai semenilor lor, soldaţi vicioşi, oameni de bună-credinţă sau dimpotrivă oameni doritori de-a pescui în apă tulbure etc. Menandru avea grijă ca toţi aceştia să apară cu fizionomii potrivite, să practice gesturi corespunzătoare, să folosească limbajuri capabile să-i reprezinte. Ştia să traducă într-o vorbire suplă şi naturală diferitele lor stări sufleteşti, atît pe acelea care atingeau registre pasionale şi patetice, cît şi pe acelea ce se compuneau din ironii, din jocuri sau din fantezii uşoare. Dacă de cele mai multe ori poetul nostru izbutea să meargă mînă în mînă cu percepţia şi sensibilitatea comună a spectatorilor săi, alteori, însă, rafinamentul lui depăşea puterea de înţelegere a acestora. Aşa se şi explică de ce la multe concursuri operele sale au fost întrecute de altele, obiectiv vorbind, mai puţin reuşite.

Menandru nu-şi variază prea mult personajele şi acţiunile. O dată ce şi-a ales tipurile de adus pe scenă, va stărui asupra acestora, fără să le mai diversifice prea mult. Doar în rare ocazii va găsi necesar să inoveze. În genere, avem de-a face cu peripeţii aproape stereotipe de *imbroglio* [1]. Ce e interesant, însă, e felul atent şi profund cu care în cadrul acestora reuşeşte să picteze caractere. Varietatea care lipseşte din intriga pieselor apare în schimb în tonul personajelor, în analiza stărilor sufleteşti, în nuanţele menite să exprime oscilarea situaţiilor între fantezie şi realitate. Fără îndoială, poetul are în vedere stări şi personaje contemporane, zugrăvind astfel moravurile epocii sale ; însă, nu e mai puţin adevărat că fineţea şi profunzimea observaţiilor sale îi ajută să se ridice deasupra actualităţii, atingînd oarecum şi domeniul mai mare al viciilor sau al pasiunilor umane în genere.

În multe din comediile lui Menandru, zugrăvirea de moravuri se aşază pe un fond filozofic şi moral. Contactul poetului nostru cu Teofrast şi Epicur nu s-a mărginit la simple relaţii personale, ci a trecut şi în spiritul operei sale. În dosul reflecţiilor particulare ale personajelor putem desluşi, adesea, situaţii sau adevăruri generale. Simţim prezenţa pe cît de vie pe atît de discretă a înţelepciunii comune, tradiţionale. Nu avem de-a face cu o filozofie nouă, îndrăzneaţă, ci cu una curentă, aproape banală, dar care se regenerează continuu prin puterea simplităţii şi a sincerităţii ei. Realismul psihologic al lui Euripide, din care s-a inspirat de aproape, i-a venit într-ajutor. Motivarea acţiunii dramatice va cunoaşte în comediile lui o transplantare esenţială : de pe planuri semi-divine (conflictul etern dintre om şi zeitate)

[1] Intrigă comică, cu multe încurcături şi complicaţii.

pe planuri ale naturii şi ale societăţii, în care educaţia, cultura, obiceiurile, predispoziţiile individuale ca şi condiţiile comunităţii omeneşti îşi au toate un cuvînt de spus.

Există şi în opera lui Menandru momente în care întîlnim ficţiunea; numai că aceasta nu e lăsată să rămînă ficţiune pură. Oricînd, aceasta e în aşa fel prezentată încît să ascundă sau să anunţe o realitate. Iată, de pildă, personaje alegorice ca *Neştiinţa* sau *Soarta*: poetul nu le refuză semnificaţia hieratică, dar totodată putem recunoaşte în ele şi simboluri ale unor realităţi mai apropiate, din cele făcute să guverneze viaţa sufletească a oamenilor ca oameni. Nu mai sînt implacabile, ca în vechile tragedii, ci privesc spre soarta omenească cu bunăvoinţă şi înţelegere. Acceptă ca muritorii să aibă în viaţa lor şi fericiri; nu le mai invidiază, ca altădată. Fireşte, lanţul situaţiunilor tragice continuă; dar acestea, departe de-a mai prăbuşi pe om fără a-i fi dat şi vreo putinţă de a se apăra, dimpotrivă, îi ajută, îl pun în situaţia de-a se cunoaşte pe sine, îl învaţă cum să păşească pe calea grea a adevăratei fericiri. Dacă fiinţa omenească stă în bătaia atîtor nefericiri, şi de atîtea ori le cade victimă, aceasta e din pricina ei. Providenţa întinde tuturor degetul ei; totul e ca omul să ştie să prindă acest semn, să-i descopere luminile, să-şi deschidă cu el calea realizărilor şi a împăcării.

Poetul se fereşte de-a fi dogmatic, de-a da sentinţe, de-a exprima lucruri cu titlu de adevăruri absolute. Iată, de pildă, comedia *Profetesa*. În concluzia morală a intrigii, Menandru nu proclamă că în societatea umană intriganţii cîştigă partida şi că oamenii virtuoşi rămîn în urmă, după cum se fereşte să afirme cu prezumţie moralizatoare că omul de bine va sfîrşi întotdeauna prin a triumfa. Menandru face în aşa fel încît aceste semi-adevăruri ale vieţii să ducă la o concluzie, mai mult decît printr-o voinţă programatică sau tezistă a autorului, prin dispoziţia de gîndire şi de simţire pe care reprezentaţia o poate trezi în cugetul spectatorului; mai bine zis, prin interpretarea pe care am socoti potrivit să le-o dăm, după suferinţele sau bucuriile noastre, după îngrijorările sau nădejdile de care în clipa aceea ne-am simţi mai cuprinse sufletele.

Cine, de pildă, şi potrivit căror criterii, e chemat să tragă concluzia necesară după un fragment ca acesta:

> „...Omul! — între toate vieţuitoarele, e singura la care fericirea sau nefericirea n-au nimic comun cu dreptatea. Un cal, dacă e bun, îl vom îngriji mai bine decît pe altul. Dacă devii un cîine bun, vei fi respectat ca atare, ca un cîine bun. Un cocoş curajos este hrănit într-alt fel decît unul fricos; şi, se înţelege de la sine, că acesta va tremura în faţa celui care îi este superior. Cu omul, însă, se întîmplă tocmai contrariul! Poate să fie cît de onest, de cît de bună origină, cît de generos, toate acestea nu-i servesc la nimic. Cel care reuşeşte mai bine — e linguşitorul; după linguşitor vine sicofantul; după sicofant, e rîndul omului rău. Mai bine să fii măgar, decît să fii om şi să vezi oameni care nu merită umbrindu-ne cu splendoarea lor!"

De altminteri, această tendinţă de-a pune în jocul dramatic reflecţii de morală practică e destul de frecventă la autorul nostru. Adesea, aceste reflec-

ţii au în ele o notă de filozofie melancolică. Soarta omului, cu incertitudinile şi injustiţiile care o pîndesc, îl preocupă adesea :

„Toate celelalte făpturi sînt mult mai fericite şi mai înţelepte decît omul. Reflectaţi, de pildă, la cazul acestui măgar ! Fără îndoială, soarta lui este mizerabilă. Totuşi, de nici unul din relele de care suferă nu este el cel vinovat ; defectele lui sînt acelea pe care i le-a dat natura. Noi, dimpotrivă, pe lîngă atîtea rele inevitabile, ne mai creăm şi singuri altele. Strănutăm, şi iată că ne-apucă îngrijorarea ; rostim un cuvînt mai îndrăzneţ, şi dintr-o dată ne cuprinde mînia ; dacă cineva visează ceva, intrăm în panică ; ţipă o pasăre, şi îndată ne tulburăm. Rivalităţi, glorie, ambiţie, legi — ce sînt toate acestea decît tot atîtea rele pe care le adăugăm la acelea ale naturii ?"

În anumite momente, Menandru pune în reflecţiile sale un accent de şi mai multă gravitate. Adresîndu-se omului în general, îi spune :

„Cînd vrei să afli ce eşti, priveşte mormintele ce mărginesc drumul pe care călătoreşti ! Acolo se găsesc ţărîna şi oasele regilor, ale tiranilor şi ale înţelepţilor, ale acelora care s-au mîndrit atîta cu naşterea, cu bogăţiile, cu gloria sau cu frumuseţea lor. Distrugerile timpului au cuprins şi aceste lucruri. Muritori deopotrivă, toţi aceştia au fost siliţi ca în cele din urmă să coboare în locuinţele lor de sub pămînt. Gîndeşte-te la acestea şi socoteşte atunci cine eşti !"

Ca ton, ca atmosferă, ca profunzime de gîndire şi ca sentiment general faţă de viaţă, nu sîntem departe — s-ar putea spune — de celebrul monolog „a fi sau a nu fi", rostit de Hamlet, eroul lui Shakespeare.

Plecînd de la situaţii şi incidente cotidiene, Menandru ştie să se ridice în domenii ce-l predispun spre reflecţiuni generale asupra oamenilor şi asupra vieţii. Cît adevăr, şi cîtă sensibilitate, de pildă, în versul său celebru : „Acela pe care zeii îl iubesc, moare tînăr" ! Ridicarea pe planuri abstracte de speculaţie filozofică e făcută cu simţ poetic, într-o notă de cald şi pătrunzător ataşament omenesc. Sentinţele ce se desprind din opera sa n-au înţeles dogmatic, impersonal, ci reprezintă simţirea vie a personajelor sale, simţire în care poetul a săpat atîta încît a putut ajunge la fonduri şi esenţe general-umane.

Nu e cazul să măsurăm valoarea lui Menandru comparînd-o cu aceea lui Aristofan. Fiecare din aceşti părinţi ai comediei universale reprezintă, prin concepţia ca şi prin maniera lor, altceva. Aristofan a avut forţă, îndrăzneală şi o putere neîntrecută pînă acum de-a transpune pe scena comică satira politică. Menandru, mai psiholog şi mai apropiat de firea umană, urmează intimitatea şi sinuozităţile acesteia. Toate elementele artei sale — verva, mişcarea, ştiinţa de-a produce efecte, descoperirea notei comice, gustul plin de nuanţe şi rafinamente, meşteşugul de-a face personajele să vorbească în limba cea mai apropiată de firea lor reală — au la bază puterea lui intimă de simpatie şi de comunicare cu fondurile neprefăcute ale naturii umane. Arta lui ne dă imaginea credincioasă a unei societăţi care nu-şi mai putea păstra

hegemonia politică, dar care în viaţa ei de lume s-a şlefuit şi s-a diferenţiat mult.

Anumite păreri ale criticii consideră pe Menandru, bineînţeles păstrîndu-se proporţiile necesare, drept un continuator al lui Euripide. Acesta, cu toate străduinţele lui revoluţionare, nu izbutise să modernizeze tragedia, care în esenţa ei stăruia să rămînă credincioasă eroilor şi tradiţiei. În schimb, comedia, şi mai cu seamă comedia lui Menandru, a făcut această spărtură. Găsim în această comedie o împletire de elemente romanesci cu altele sentimentale, ceea ce o apropie mult de drama burgheză ; iată, deci, o latură capabilă să stabilească afinităţi puternice între cei doi poeţi.

Posteritatea comediilor lui Menandru e remarcabilă. Cinci secole după moartea poetului, comediile sale se bucurau încă de popularitate. Textele lor s-au putut păstra în întregime, pînă în epoca decadenţei bizantine. Mărturii rămase de la eruditul bizantin Demetrius Chalcondyl sau de la filozoful italian Alcyonius, ambii din secolul al XV-lea, pretind că aceia care ar fi cerut de la împărat autorizarea de-a distruge aceste texte ar fi fost preoţii bizantini, îngrijoraţi de popularitatea acestor opere şi aplecaţi prin aceasta spre intoleranţă.

S-ar putea spune că în comedile lui Menandru nu găsim nimic care să ne displacă. Au în ele lumină, francheţe, adevăr, trăsături de joc uşor şi totodată adîncimi capabile să meargă pînă la însăşi substanţa simţirii umane. Meşteşugarul de comedii, artistul şi psihologul din el şi-au dat mîna, pentru a comunica viaţă scenică multora dintre cele mai autentice porniri sau situaţii omeneşti. Molière îi datorează mult ; părintele lui adevărat a fost Menandru.

6. Incheiere

Trecerea de la comedia veche la comedia nouă a marcat un proces de diviziune şi subdiviziune a genului comic. Faptul nu e izolat ; el aparţine spiritului omenesc în genere, din care cauză îl putem regăsi sub diferite forme în toate domeniile ce s-au supus unei evoluţii. Cu cît o operă literară aparţine unor tipuri mai primitive, cu atîta ea cuprinde mai multe cunoştinţe umane, avînd înfăţişarea şi înţelesul unei poeme-enciclopedii. Dimpotrivă, pe măsură ce cunoştinţele omeneşti se diferenţiază, intrînd în clasificări pe genuri şi specii, opera literară devine mai analitică, mai circumscrisă, supunînd conceptele imaginaţiei facultăţilor ordonatorii ale raţiunii. Poeme ca ale lui Homer, de pildă, nu se puteau compune decît într-o perioadă primară, în care intuiţiile şi elaborările cugetului popular aveau să se producă liber, ca nişte manifestări ale naturii, avînd deopotrivă atît forţa cît şi ingenuitatea acestora.

Dacă deci există o lege, că literaturile încep cu opere în care geniul autorului topeşte laolaltă materialuri din tot universul poetic şi că sfîrşesc prin opere care divid şi subdivid genurile, comedia greacă ne poate da în această privinţă o confirmare sugestivă şi instructivă.

Să luăm, mai întîi, comedia lui Aristofan ! Privită în general, aceasta constituia o afirmare hotărîtă, energică, primară. Cuprindea în ea mult, ca să nu spunem totul : text, poezie, satiră, pledoarie, discurs, muzică, dans, mişcare intensă. Întrunea în ea registre variate, unele coborînd pînă la comicul bufon şi licenţios, altele urcînd pînă la mari înălţimi poetice şi filozofice.

Aducea în ea şi beţii dionisiace, ca şi grave preocupări şi atitudini faţă de viaţa politică şi morală a cetăţii. Puteam recunoaşte în unitatea ei primară o prezenţă indivizibilă a tuturor formelor de reprezentare comică : comedie de intrigă, comedie de moravuri, comedie de caracter, farsă, pantomimă, operă bufă, balet, feerie, satiră şi satiră literară etc.

Să trecem acum la comedia nouă ! Ca să ajungă în acest stadiu, ea a trebuit să se supună unor multe şi repetate epurări. Rînd pe rînd, a lăsat să cadă din conţinutul sau din aparatul ei de prezentare elemente ce nu corespundeau cu esenţa şi funcţiunea comediei propriu-zise. Corul a scăzut treptat-treptat, pînă a dispărut cu totul. Elementele de operă, de balet şi de feerie s-au detaşat unul cîte unul, pentru a intra sub noi auspicii în alte cicluri de existenţă. Renunţîndu-se la satira directă, cu caracter personal, parabaza — şi ea — a trebuit să dispară.

Dar epurarea în chestiune nu s-a oprit la atît ! Ea avea să continue, deopotrivă, şi cu elementele de atmosferă, de mişcare, de ritm şi de susţinere artistică, de mînuire şi dozare a fanteziei comice. Comedia nouă nu-şi va mai putea îngădui libertăţi ca acelea de care abunda comedia veche. Digresiunile îndrăzneţe, aventurile imaginaţiei, capriciile acelea ce tindeau să desfidă limitele judecăţii şi ale realităţii, toate aceste preferinţe şi porniri care dădeau vechii comedii elanurile şi colorirturile ei proprii, aveau să fie de-acum înainte cu aripile tăiate, prizoniere ale unui simţ critic preocupat să dozeze totul şi să-l încadreze în limite.

Astfel, comedia nouă are artă, rafinament, precizie, stăpîneşte mai bine studiul observaţiei şi al analizei psihologice, zugrăveşte cu mai multă adresă moravurile, dar nu mai are în ea izbucnirea primară a marii şi integralei poezii. Cu ea, comedia va intra pe făgaşul genurilor constituite, fapt care îi va cere, neîncetat, noi şi noi specializări.

ÎNSEMNĂTATEA TEATRULUI GREC

1. Formula de artă

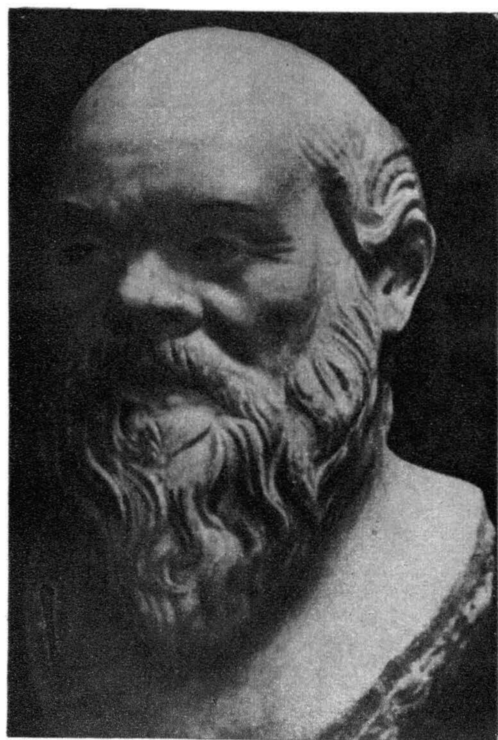
Privit în alcătuirea sa generală, teatrul vechilor greci ne înfăţişează o rară integritate artistică. Formula sa reuneşte, într-o strînsă şi armonică unitate, toate artele capabile să se subordoneze poeziei şi să zugrăvească împreună viaţa omenească. Faptul e cu atît mai caracteristic, cu cît unele din aceste arte, ca de pildă decorul şi muzica, n-au dispus pe scena greacă decît de mijloace rudimentare. Aceasta n-a împiedicat, însă, ca în unitatea teatrului grec elementul plastic şi cel ritmic să intre cu drepturi egale alături de elementele lirice şi de cele epice.

Sensul plastic e prezent peste tot : în gesturile ce însoţesc ritmul şi declamaţia, în linia îmbrăcăminţii, în intrările şi dispoziţia corului pe scenă, în formarea grupurilor, în graţia şi nobleţea mişcărilor, în armonia culorilor. Învăţatul german Schlegel, în *Cursul său de literatură dramatică,* remarcă : „marea lungime a teatrului, ca şi mica sa adîncime, dădeau reuniunilor de figuri, ce se desfăşurau pe o singură linie, ordonanţa simplă şi distinctă a unui basorelief..." Acelaşi autor precizează că operele tragicilor greci ofereau tot atîtea satisfacţii ochiului ca şi minţii. Totul era parcă în aşa fel calculat încît ochiul să fie întotdeauna prezent, să înregistreze, să se bucure, şi o dată cu acestea să simtă şi să gîndească. Fiecare scenă însemna totodată şi un grup, un tablou, capabil să solicite în aşa grad privirea spectatorului, încît aceasta să-i poată revela spiritul acţiunii, întocmai cum ar fi făcut-o cu ajutorul cuvintelor. Prin urmare, aceste grupuri aveau întotdeauna în ele ceva sculptural ; ele trebuiau să reprezinte nişte plăsmuiri armonioase, capabile să încînte ochiul îndrăgostit de frumuseţea liniilor, tot aşa cum spiritul se bucură de frumuseţea gîndirii. Se crede că atunci cînd Sofocle a introdus în tragediile sale cel de-al treilea personaj, el a avut în vedere, pe lîngă necesităţile acţiunii, şi nevoia de-a da grupurilor de pe scenă mai multă densitate şi o mai strînsă coeziune plastică.

Dacă la acestea adăugăm arhitectura edificiilor, amfiteatrele de piatră săpate în stîncă, picturile şi sculpturile ce ornau scena, cerul albastru mediteranean şi profilările de munţi în depărtare, ne dăm seama că se crea un cadru impunător, în care lirica şi masivitatea plastică veneau cu o participare esenţială în procesul reprezentării dramatice.



Actori tragici greci, din perioada tîrzie. *(Muzeul Vatican, Roma.)*



Socrate. *(Muzeul Național, Napoli.)*



Mască de actor comic.



Mască de actor comic. *(Muzeul Național, Atena.)*



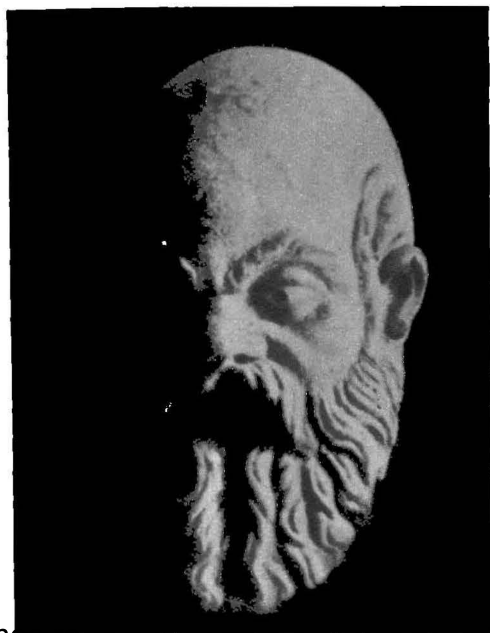
Mască comică de orășean. *(Muzeul Național, Atena.)*

Mască de Silen. *(Ceramică din Asia Mică.)*





Mască de actor comic. *(Muzeul din Berlin.)*



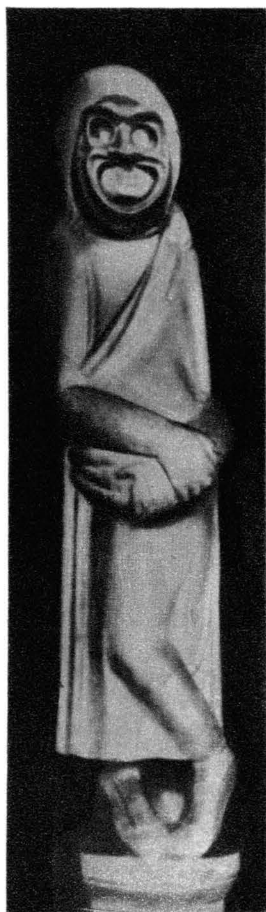
Mască comică de țăran. *(Muzeul Național, Atena.)*







Măşti din comedia greacă nouă. *(După Silvio d'Amico, op. cit.)*



← Actor comic din Asia Mică. *(Muzeul din Istanbul.)*

Statuete reprezentînd actori din comedia greacă nouă. *(Muzeul din Berlin.)* ↓



La fel, şi cu muzica! În primul rînd, aceasta era conţinută în cuvinte, adică în calitatea lor poetică, în melodia versurilor. Ditirambul, din care printr-o lungă diferenţiere s-a născut tragedia, reprezenta, atît în forma sa iniţială cît şi în formele sale succesive de evoluţie, o strînsă asociaţie de rostire epică şi de dans. Bănuim că execuţia muzicală întrebuinţată în reprezentaţiile dramatice nu putea să fie perfectă. Instrumentele erau primitive şi ştiinţa polifonică încă nu se născuse. La ce se putea deci reduce această execuţie? Probabil, la un acompaniament de tip melopeic al versurilor, destul de discret şi de schematic, pentru a nu acoperi cuvintele cu tonurile şi amplitudinile lui. Luată în sine, desigur, această melopee reprezenta doar o muzicalitate lineară, rudimentară; asociată însă la text, cu nota ei constantă, izvorîtă adesea ca din nişte adîncimi necunoscute ale sufletului sau ale naturii, ea putea să devină în atmosfera generală a reprezentaţiei dramatice un factor în plus de gravitate şi de rezonanţă umană. Aristotel a ţinut să declare că vedea în această melopee una din cele şase părţi constitutive şi necesare ale oricărei tragedii. De notat că a făcut această afirmaţie tîrziu, atunci cînd tragedia se desprinsese de ditirambul său primitiv, ba trecuse şi de perioada ei clasică.

O asemenea sinteză de arte, pe care vechii greci au cuprins-o în arta lor dramatică, spune mult. Ea ne dă o măsură a intensităţii cu care grecii au considerat această manifestare. Au văzut în teatru una din căile cele mai cuprinzătoare şi mai comunicative pentru a zugrăvi viaţa şi societatea. Au înţeles să contopească în substanţa şi în manifestarea lui cît mai multe mijloace de expresie. Au înţeles, anume, că arta nouă pe care o creau, în orice caz căreia îi puneau bazele ei mari, universale, trebuia ca în complexitatea ei sintetică să poată reuni elemente din toate artele majore: forme şi contururi, imagini şi idei politice, mişcări ritmice ale dansului şi ale muzicii. Trebuia, de asemenea, ca în manifestarea ei să poată uni gîndirea cu forma sa materială şi cu mişcarea în stare să-i corespundă, ideea cu datele ei sensibile şi afective, starea de suflet cu ideea cuprinsă în ea şi cu gestul capabil s-o exprime. Cu alte cuvinte, au înţeles că nimic din ceea ce putea să reprezinte *viaţa* nu trebuia nesocotit sau lăsat în umbră. Au intuit că trebuia să acţioneze asupra tuturor resorturilor de gîndire şi de sensibilitate omenească, în care scop alcătuirea acestei arte avea nevoie să se bazeze pe factori culeşi din toate domeniile naturii, ale societăţii, ale gîndirii şi ale artei. Şi în creaţia lor dramatică, grecii au păstrat gustul lor clasic pentru linia pură şi pentru simplitate. De astă dată, însă, această simplitate era ceva mai mult decît un act spontan de intuiţie artistică; era produsul sublimat al unor elaborări lungi şi tacite, străbătute de un mare fior al frumosului şi al înălţimilor spirituale.

2. Semnificaţia umană

Arta dramatică grecească, manifestare integrală a spiritului elen, ne dă un mare şi cuprinzător tablou al *omului*, ca făptură bîntuită de înălţimile ca şi de mizeriile condiţiei sale conştiente. În tragedie găsim plenitudinea acestei reprezentări; dar, pînă să se ajungă la această plenitudine a fost nevoie de un drum lung, drum pe care putem înregistra o seamă de mari momente evolutive ale gîndirii şi ale poeziei elene.

Încă de la începuturile sale, lirismul grec a dat dovadă de puternice întipăriri umane. Înainte de-a face aranjamente sonore, de-a potrivi ritmuri, de-a zugrăvi imagini, poetul liric grec a ţinut să apară ca un om viu, activ, stăpînit de nevoia de-a da glas chemărilor şi conţinuturilor lui intime. Resturile ce ni s-au mai putut păstra, din poezia lirică greacă, sînt infime. Totuşi, chiar şi din aceste resturi infime, înţelegem că lirismul elen cuprindea multe corzi. Manifestările lui străluceau printr-o simplitate clară şi armonioasă, prin bogăţie de ritmuri şi tonuri, prin frumuseţe plastică precum şi printr-o notă ideală de adevăr şi de lumină. Sînt trăsături care denotau că acest lirism trăia din fonduri umane sincere, că simţea viaţa în datele ei neprefăcute şi că exprima starea de suflet a unui popor legat prin strînse armonii de natura înconjurătoare.

Pe măsură ce spiritul grec urca treptele constituirii sale, şi mai cu seamă pe măsură ce se configurau datele menite să mijlocească apariţia tragediei, puterea de-a cuprinde şi de-a reprezenta pe *om* a crescut şi ea. Aceasta va intra în faza sa de plenitudine, atunci cînd semnificaţiile reprezentate pe pămînt de cultul zeului Apollon îşi vor da mîna cu acelea reprezentate de cultul zeului Dionisos.

Dar, să nu ne mulţumim cu această indicaţie vagă şi schematică ! Faptul are nevoie de explicaţii mai atente, de aplecări mai intime, prin care să-i simţim vibrările.

Apollon este divinitatea senină şi sublimă care a dominat vîrsta lirică a literaturii greceşti. Zeu al luminii, misiunea lui era să aducă ordine în univers şi în cadrul acesteia să asigure fiecărei făpturi locul meritat. Era în cea mai înaltă atribuţie a sa ca o dată cu întreţinerea armoniei în cetate s-o impună şi în sufletul omenesc. Pentru a apăra această armonie, Apollon era autorizat să ordone pedepse şi ispăşiri, să pună sufletele în situaţia de a se măsura şi de a se judeca pe ele însele, să mîngîie durerile sau să liniştească marile tulburări ale cugetului, să cheme conştiinţele la ordinea adevărului şi frumosului. Pe frontispiciul templului de la Delfi, dedicat zeului, se afla inscripţia : *cunoaşte-te pe tine însuţi ; nimic care să fie prea mult ; măsură, în toate lucrurile !*

În Apollon, grecii au personificat trăsături caracteristice din geniul civilizaţiei lor ; o civilizaţie de cetăţi libere, slujite de individualităţi superioare, dar cu un greu preţ social : menţinerea sclaviei ca instituţie. Vedeau în el personalitatea divină chemată să apere ordinea, armonia, echilibrul, să imprime linia euritmică a vieţii şi a creaţiei. Avea misiunea să împace forţele contrarii, să aducă elementele naturii şi ale spiritului pe făgaşuri de împlinire armonioasă, să convertească pornirile instinctive în sentimente generoase, să comunice lucrurilor înălţime, să împiedice dezlănţuirile barbare sau ruperile de echilibru. Toate acestea trebuiau făcute într-o atmosferă de puritate şi de entuziasm, capabilă să aducă natura oarbă sub conducerea conştiinţei luminate.

Mesajele lui Apollon, transmise oamenilor prin oracolele şi intervenţiile sale, cereau acestora să se desfacă de pornirile lor tulburi, pentru ca în schimb să-şi dezvolte inteligenţa cu care au fost înzestraţi. Îndemnîndu-i să cunoască natura şi viaţa, le cerea ca în faţa lor să rămînă cît mai oameni. Pot potoli furtunile existenţei aceia care au tăria să privească lucrurile cu linişte şi adîncime.

La polul celălalt se află zeul Dionisos. Cultul lui îşi trăgea seva din adîncimile nocturne ale misterelor, adîncimi capabile să ne pună în legătură cu

simţul grecilor pentru intenţiile secrete ale naturii. Nu e de ajuns să spunem, elementar, că „Dionisos era zeul viţei de vie" ; să nu uităm că grecii simţeau viţa de vie ca pe-o chintesenţă a sevei vegetale, ca pe-un filtrat pur ieşit din însuşi spiritul pămîntului. Turnat în sîngele omului, în unire cu acesta, acest filtrat căpăta putere de-a produce în fiinţa umană acea stimulare de energii intime, de spirite vitale, capabile ca prin mişcarea lor să dea individului un sentiment extatic şi entuziast de contopire cu lumea, atît cu lumea materială cît şi cu cea divină.

Către ce putea să aspire beţia dionisiacă şi ce trebuia să se petreacă, oare, în cugetele celor iniţiaţi în cultul lui Dionisos ? Răspunsul l-am mai dat : o mare contopire a sufletului individual cu natura şi cu viaţa universală, contopire fără limite, rezerve şi bariere.

În reprezentările poporului grec, semnificaţiile date de Apollon şi Dionisos sînt două semnificaţii opuse : unul reprezintă gîndirea şi ordinea, celălalt natura şi beţia ; unul poate educa speţa umană, celălalt o poate tulbura ; ceea ce unul construieşte, celălalt ar vrea parcă să doboare ; unul simbolizează regula severă, preocupată să conserve valorile morale ale vieţii, celălalt e instinctul pasional, care cu aceeaşi pornire cu care poate să creeze poate să şi distrugă. Totuşi, există un domeniu în care aceste două puteri adversare îşi dau mîna : *omul*, cu viaţa lui omenească. În cuprinsul acesteia, e nevoie de ambele puteri. Aşa cum omul trebuie să păstreze o tradiţie, el trebuie să ştie să se şi transforme, să se şi regenereze, plecînd în aceasta de la trăirea propriilor lui negaţii. Dacă în templul de la Delfi omul poate onora inspiraţia venită din partea muzelor, legile, justiţia morală şi justiţia socială, în schimb, în preajma altarelor lui Dionisos acelaşi om va găsi împlinirea nevoii lui de revărsare pasională, de agitaţie, aceea care să-l împingă şi spre suferinţă, ca şi spre clipe de bucurie sublimă. Avem deci de-a face cu doi poli ai sufletului grec. La un pol se află individualitatea, în deplina ei stăpînire a mijloacelor de înălţare a fiinţei umane, prin cunoaştere de sine şi cunoaştere a lumii. La celălalt pol găsim dezlănţuirile posibile din natura umană, dezlănţuiri capabile să spargă zăgazurile judecăţii, să sfărîme altarele, să atingă paroxismele negaţiei şi, prin toate acestea, să creeze în sufletul omenesc gustul neantului, al morţii. Grecii, întîi în mitologia şi apoi în arta şi în gîndirea lor, n-au urmărit o damnaţiune a omului, ci înnobilarea şi perfecţionarea lui. Acel om e mai puternic, mai stăpîn pe datele intrinseci ale umanităţii lui, care o dată cu gustul vieţii a putut simţi şi pe cel al morţii, care paralel cu victoriile lucrurilor a putut cunoaşte şi vîrtejurile sau naufragiile acestora. Spiritul elenic, în felul cum a intuit natura umană, cu luptele şi aspiraţiile ei, a ţinut seama de aceste două coordonate. În istoria spiritului omenesc, faptul are de partea lui prestigiul unei sinteze vii, profunde, fecundă în rezultate morale si artistice.

Să ne gîndim, în lumina acestor observaţii, la arta poeţilor tragici. Găsim în ea lupta neîncetată a conştiinţei umane, pentru a se salva din servituţile adeseori teribile ale naturii. Această conştiinţă apare ca însetată de adevăr şi de frumos. Cu cît fiinţa umană are de suit mai multe trepte ale diferenţierii, cu cît şi-a însuşit mai multe prerogative ale cunoaşterii, cu atîta ea va trebui să lupte şi să sufere mai mult. Cu cît poate repurta victorii, cu atîta trebuie să cunoască şi căderi. Destinul ei este un destin de nelinişte, de rătăcire patetică

în căutarea perfecţiunii, de triumfuri ce trebuie să aducă după ele înfrîngeri, de confundare prin suferinţă sfîşietoare în sufletul însuşi al existenţei. Un destin, deci, marcat în mod simbolic de întrepătrunderea misterelor eleusiene cu cele dionisiace. În creaţia greacă, tragedia este domeniul în care Apollon se întîlneşte cu Dionisos, ca forţe opuse, dar nu ca să se înfrunte, ci pentru a da omului cea mai intensă senzaţie cu putinţă a vieţii.

Desigur, războaiele medice, cu ecourile şi frămîntările pe care le-au putut trezi în sufletul grec, sînt fapte îndeajuns de importante pentru a le pune fără teama de a greşi în legătură cu dezvoltarea genului tragic în secolul al V-lea. Dar, bineînţeles, nu ne putem opri la atîta. Teatrul grec nu ne-a înfăţişat numai contemporani, ci a pus în cauză *omul* tuturor timpurilor, omul universal. În privinţa aceasta, a avut la îndemînă materialul fericit al mitologiei, plin mai mult decît orice altă creaţie populară de conţinuturi poetice şi filozofice. Am putea spune că nu există aspect sau proces al naturii, regiune a sufletului, năzuinţă a minţii, care să nu-şi fi găsit printre aceste conţinuturi ecouri şi corespondenţe. Ceea ce însă în această mitologie stăruia pe planuri lirice încă primare, cu ingenuitatea nediferenţiată a întîilor simţiri poetice asupra cosmosului şi vieţii, în tragedia greacă avea să se precizeze, să se adîncească, să se încorporeze în situaţii şi personaje umane, să iasă din visarea mitică pentru a trece în determinările mai apropiate ale vieţii. Adevărul e că poeţii tragici greci au transpus pe scenă toate adevărurile cu rezonanţă umană ale creaţiei mitologice, mărindu-le simbolurile, interpretîndu-le înţelesurile, scoţîndu-le în lumină semnificaţiile filozofice şi transpunîndu-le apoi şi la realităţile sociale. Aşa cum arta statuară a grecilor a stabilit canoanele frumuseţii fizice omeneşti, tot aşa putem spune că arta lor dramatică a dat măsura sufletului omenesc, în puterea lui de a se realiza pe sine prin luptă, prin suferinţă, prin iubire, prin tăria de a rămîne el însuşi în victorie ca şi în înfrîngere, prin coborîrea lui pînă la crimă ca şi prin aspiraţia continuă spre înălţimi şi purităţi morale. Vorbind despre poeţii tragici şi despre arta lor Platon spune că aceştia au reuşit să exprime, în legătură cu omul, nu ceva care s-ar putea naşte sau ar putea muri, ci ceva care *este*, din totdeauna, un titlu pe cît de simplu pe atît de definitiv.

Să ne gîndim la cuvintele Antigonei : „Nu m-am născut pentru a urî, ci pentru a iubi !" Înţelesul lor este un înţeles mare, universal. Ca linie de gîndire, şi ca putere de generozitate, depăşeşte spiritul religiilor antice. Glasul tinerei fecioare trece dincolo de zidurile cetăţii, pentru a se propaga în lume ca un mesaj al iubirii şi al datoriei. Antigona preferă să primească martiriul, decît să renunţe la *simpatia* pe care o datorează oamenilor, sentiment adînc, fundamental, pe care se sprijină legile construcţiei şi ale iubirii umane. Are tăria să renunţe la sine, pentru că în această simpatie faţă de speţa umană nu e condusă numai de un instinct natural, ci de o conştiinţă activă, pătrunsă de îndatoririle ei superioare. Tragedia greacă ne înfăţişează un om care în lupta sa cu Destinul va fi înfrînt, dar a cărui cădere poate avea prin nobleţea şi prin zbuciumul ei puterea unei victorii. Ca atare, nu există sacrificiu pe care făptura umană să nu-l merite. Suferinţa lui Oreste, drama lui Prometeu, abnegaţia Antigonei — pot fi tot atîtea dovezi. În concepţia dramei greceşti, Destinul, zeii, eroii — sînt în fond mijloace, etape, prefigurări în producerea umanităţii.

Prin gura oricărora din eroii săi majori, Muza tragică ne adresează, ca oameni, mesaje şi chemări înalte. Ne cere, anume, ca în lupta cu Destinul să fim dîrji. Să ascultăm glasul zeilor, fără însă a ne teme de el! Principalul e să surprindem ce se constituie în adîncimea propriilor noastre cugete, să înţelegem puterea iubirii de a ne face făpturi libere. Totul trece: zeii, gloria, cetatea cu strălucirile ca şi cu trufiile ei; glasul iubirii, însă, poate să dăinuiască de-a pururea. Zeii s-au născut pentru a deschide drum oamenilor. O dată misiunea acestora încheiată, flacăra adevărului trece în mîna omului. Chemările de care acesta e vrednic pot avea în ele lumini şi frumuseţi unice.

Înţelesul general al faptelor arătate pînă aici nu priveşte numai tragedia, ci se aplică tot atît de bine şi comediei. Avem de-a face, şi aici, cu o privire la fel de pătrunzătoare asupra naturii umane. În măsura în care la o latitudine a acestei naturi grecii au creat tragedia, la cea opusă ei au simţit nevoia să compună comedia. Plînsul şi rîsul sînt valori complementare; departe de a se anula unul pe altul, ele se integrează, cu necesitate, în raporturi şi sinteze de viaţă. Comedia greacă, întocmai ca şi tragedia, s-a dezvoltat din nevoia omului de a se cunoaşte şi de a se perfecţiona pe sine, atît ca făptură proprie, cît şi ca membru al societăţii. Aducînd pe scenă imitarea vieţii omeneşti, această comedie a inventat un mijloc prin care să venim faţă în faţă cu propria noastră făptură şi cu propriile noastre manifestări. Dînd satisfacţie sentimentului nostru de protest împotriva exagerării, a ridicolului, a pretenţiei agresive, a injustiţiei împotriva abuzurilor făcute de către deţinătorii puterii sau împotriva goanei după plăcerile imediate ale vieţii, comedia — aşa cum au conceput-o grecii — şi-a dat înălţime, şi-a constituit o misiune, a devenit o şcoală de virtuţi civice, s-a transformat într-un instrument de progres şi de reformă socială.

3. Raza de acţiune. Drumul spre universalitate

În viaţa cetăţilor greceşti, teatrul a însemnat mult. Nici o altă formă de artă, ca arta dramatică, n-a polarizat mai multe trăsături şi aspiraţii ale sufletului grec. Reprezentaţiile de teatru aveau în ele o nesfîrşită demnitate. Nu erau — să zicem — nişte mizerabile întreprinderi comerciale; nu urmăreau să linguşească mulţimile, oferindu-le desfătări uşoare ale simţurilor sau ale gustului de spectacol; dimpotrivă, aveau semnificaţia publică a unor sărbători sociale şi religioase, în care fiecare participant — poet, actor, organizator, spectator — trebuia să vină cu toată puterea sa de reculegere ca om şi cetăţean. E greu să caracterizăm, cu noţiunile noastre obişnuite, ceea ce putea să simtă şi să trăiască cetăţeanul atenian, în ceasurile cînd aşezat pe gradenurile amfiteatrului urmărea desfăşurarea reprezentaţiilor tragice sau comice. Înţelegem, însă, că în sinea sa se simţea invadat de o rară bucurie. E vorba de-o bucurie care îi dădea o lumină interioară, care îi făcea spiritul mai liber, care îi ajuta ca scuturîndu-se de imaginea împovărătoare a grijilor zilnice să trăiască în comunitatea morală a eroilor săi iubiţi şi împreună cu aceştia să respire un aer de imortalitate. Era, în acestea, ceva mai mult decît esenţa sufletului grec; vibra în ea o simţire a umanităţii însăşi, în aspiraţiile şi drepturile ei la suverana realizare.

Ca instituţie de stat, teatrul s-a bucurat de-o notorietate unică, fapt ce i-a dat putinţa ca multă vreme să deţină în mîinile sale direcţia morală şi chiar politică a Greciei. Platon, în *Legile*, foloseşte termenul de „teatrocraţie". La un

moment dat, reprezentaţiile de teatru s-au extins şi în afara sărbătorilor dionisiace sau leneene. Pasiunea pentru teatru devenise atît de mare, încît zilele tradiţionale, ele singure, nu mai puteau s-o acopere. Se tindea, ca să spunem aşa, la un fel de permanentizare a reprezentaţiilor dramatice. După modelul Atenei, celelalte cetăţi îşi constituiau şi ele teatre. La Pireu şi la Eleusis, de pildă, funcţionau chiar mai multe. Aproape că nu mai exista demă care să nu-şi aibă coregul său sau care să nu recurgă la serviciile diferitelor trupe ambulante ce se înmulţeau văzînd cu ochii. În asemenea condiţii, producţia dramatică trebuia să crească şi ea. Se evaluează că la concursurile dramatice din secolul al V-lea s-au prezentat spre premiere un număr de o mie opt sute de piese de teatru. Tot poporul se afla moralmente şi socialmente sub influenţa educativă a acestora : tragediile puteau să acţioneze prin ideile lor înalte, comediile prin satira lor concepută şi condusă cu spirit cetăţenesc.

Cum se explică această notorietate şi, deopotrivă, această putere de-a stîrni adeziunea sufletului popular ?

Aşa cum am mai arătat la începutul acestui capitol, trebuie să recunoaştem că grecii au dat la iveală prin teatrul lor o artă complexă — am putea spune : o artă sintetică şi integrală — capabilă să răspundă simultan la principalele trebuinţe intelectuale şi morale ale cugetului omenesc. Venind pe lume, *Thalia* — muza comediei — şi *Melpomene* — muza tragediei — nu s-au mulţumit să acţioneze singure, ci rînd pe rînd şi-au asociat la manifestarea lor şi pe celelalte surori : *Terpsichora* — muza dansului, *Polymnia* — muza poeziei lirice, *Calliopi* — muza poeziei epice şi a elocinţei, *Erato* — muza elegiei. Opera căreia i-au dat împreună viaţă s-a putut adresa oamenilor dintr-o dată cu numeroase solicitări. Într-un cadru de ficţiune, a descoperit mijlocul să pună în mişcare date şi situaţii reale. A întins punţi de apropiere vie, comunicaţii, între iluzie şi adevăr. Prezentînd spectatorului succesiuni întregi de imagini, unele puternice şi realiste, altele feerice şi graţioase, i-a dat acestuia putinţa să-şi desfăşoare pe planuri variate sensibilitatea : să se bucure şi să sufere, să observe cu stricteţe sau să contemple, să trăiască pasional sau să se ridice în sferele mai senine ale gîndirii, să simtă crescînd în el avînturile generoase ale curajului şi ale sacrificiului şi, în sfîrşit, să înţeleagă cu atît mai mult ce misiuni şi răspunderi îi creează societatea. Pornind de la fapte curente ale vieţii, i-a dat posibilitatea de a le surprinde înţelesurile lor superioare, de a uni plăcerile ochiului cu acelea ale inimii şi ale minţii, de a resimţi chemările ca şi consolările, de a se înconjura de atingerile superioare ale poeziei ca şi de acelea ale reflecţei ; într-un cuvînt, l-a făcut să înregistreze — în direcţii afective şi în direcţii intelectuale — solicitarea umanităţii din el.

Dar poporul grec n-a fost, pentru această artă, decît un prim cîmp de manifestare. Viaţa teatrului grec va cunoaşte prelungiri de seamă, şi în afara razei geografice în care s-a născut. Începută cu materialuri naţionale, ea se va dezvolta curînd ca un edificiu universal. Cetăţile greceşti au pierit de mult ; teatrul lor, însă, trăieşte. Ideea acestui teatru continuă să stăpînească sentimentele şi cugetele oamenilor. Fapte, care au ieşit din intuiţia spiritului grec şi din puterea lui de-a combina elementele, sînt şi astăzi în picioare. Nimic din ceea ce s-a petrecut în această materie de-a lungul secolelor şi mileniilor nu le-a putut altera linia şi integritatea. Desigur, între timp teatrul a evoluat, şi-a modificat unele aspecte, şi-a descoperit registre noi, şi-a însuşit tehnici şi procedee

moderne. Totuşi, concepţia lui de bază a rămas aceeaşi. Inovaţiile s-au aşezat pe temelii date de greci. Arhitectura, fie şi a celui mai modern şi mai perfecţionat teatru, păstrează dispoziţia generală a arhitecturii clasice. Munca autorului, a actorilor, a regizorului, a scenografului, a maşiniştilor, toate fără deosebire, stăruiesc pe linia canoanelor elaborate de greci. În semnificaţia lui generală, teatrul a rămas şi continuă să rămînă cu întipăririle şi cu funcţiunile pe care i le-a gîndit şi formulat spiritul grec. Avem de-a face cu un domeniu în care universalitatea grecilor a proiectat cîteva dintre luminile ei cele mai pătrunzătoare.

În ordinea creaţiei dramatice propriu-zise, grecii au dat la iveală modelul dramei clasice. Pentru Eschil, Sofocle şi Euripide, fabula, oricît de puternic ar fi fost conţinutul ei, nu conta prin sine, ci prin putinţa ei de a produce impresia tragică, punînd în mişcare marile adevăruri umane, religioase şi naţionale. Corneille, Racine, ca urmaşi, vor perpetua aceeaşi concepţie : apelînd la ceva mai mult decît la sensibilitatea şi imaginaţia spectatorilor, ei vor ţine să producă în aceştia un sentiment grav şi reflectat al valorilor morale. La fel şi în comedie. Nici Aristofan şi urmaşii săi în antichitate, nici Molière în timpurile moderne, n-au pus tot accentul lor pe pitorescul situaţiilor şi al personajelor ; ce-i interesa mai mult, era ca prin acestea să se ajungă la semnificaţii interioare, să se scoată în lumină caractere şi moravuri, să se creeze un climat de valori şi astfel să se solicite spectatorilor întîi participarea inteligenţei şi doar în subsidiar plăcerea imaginaţiei şi a simţurilor.

Drama clasică greacă, privită în totalitatea ei, are înfăţişare arhitecturală. Întreaga ei frumuseţe ţine de conţinutul şi stilul acestei arhitecturi. Recunoaştem în ea ordine, concentrare, proporţie, echilibru, o lumină care dă tuturor acestora înălţime şi gravitate. Ne comunică o impresie asemănătoare cu aceea pe care ne-o poate da Parthenon-ul. Ne aflăm, totodată, şi într-o lume reală, şi într-una a înălţimilor ; observaţia, poezia, gîndirea, toate acestea îşi dau contribuţia lor esenţială, fără ca în euritmia produsă vreuna din ele să încerce a domina pe celelalte.

Arhitecturii exterioare îi corespunde o unitate strînsă, *absolută* a conţinutului. Totul, în drama clasică, decurge economicos, esenţial, fără abateri lăturalnice, fără detalii care să înece în culoare fondul acţiunii. Nu simţim nevoia să ştim ce s-a petrecut înainte de acţiunea pusă în scenă, după cum nu ne interesează ce va urma după încheierea ei. Expoziţia piesei ne explică îndeajuns ceea ce trebuie cunoscut ; modul acţiunii asigură convergenţa incidentelor către o excitare suficientă a curiozităţii, a pasiunii, a interesului sau a sentimentului de teamă ; peripeţiile, atîtea cîte sînt, ne comunică pregătirea unui deznodămînt ; în sfîrşit, deznodămîntul produs are în el suficiente elemente pentru ca aşteptarea şi curiozitatea spectatorului să fie satisfăcute. Corul, obligat să evolueze în jurul altarului, face ca drama să se menţină în acelaşi loc, ca să nu spunem în acelaşi decor. Aproximativ, acţiunea pusă în drama clasică trebuia în aşa fel concentrată, în aşa fel aleasă în momentele-cheie sau în momentele ei caracteristice, încît desfăşurarea faptelor să coincidă cu durata afectată reprezentaţiei.

Aceste condiţii, atît de intrinseci dramei greceşti, n-au apus o dată cu aceasta, ci s-au perpetuat în teatrul de factură clasică, sub forma celebrelor *reguli* sau *unităţi :* de timp, de loc şi de acţiune. Tot aşa, diferitele reprize ale

corului, în evoluţiile lui solemne în jurul altarului, s-au perpetuat în tradiţionala împărţire a dramei clasice în cinci acte.

Arta *tragică* n-ar fi putut să fie realizată în afara unor condiţii şi încadrări stricte. Subiectele tragice, prin natura lor, cereau să fie traduse în frumuseţi raţionale, bazate pe echilibruri şi ordonanţe perfecte. E în natura ei ca tragedia să fie *abstractă* sau în orice caz să tindă spre abstracţiune. Prin situaţiile particulare puse în scenă, ea trebuia să ne poarte cu mintea în domenii universale ; prin oamenii vii pe care ni i-a înfăţişat, trebuia să ne facă să simţim umanitatea.

Înţelegem, deci, că dogmatismul unităţii din drama clasică îşi avea un sens adînc, legat, nu de practici şi tradiţii uzuale, ci de o viziune filozofică asupra umanităţii în unire cu una asupra artei. Arta greacă trebuia să dea canoane, să stabilească o tabelă de valori, să aşeze temelii pe care epocile următoare să poată construi în siguranţă. Or, e limpede că toate acestea nu se puteau face decît în spirit exegetic. În măsura în care au avut viziunea acestuia, precum şi tăria de a persevera în cultul lui de-a lungul întregii lor perioade clasice, grecii au dat una din cele mai elocvente măsuri ale geniului lor creator. Nu numai teatrul clasic le este tributar, ci şi teatrul romantic. Libertăţile, iniţiativele şi spargerile de cadru ale acestuia n-ar fi fost posibile fără opera de ordine, de acumulări raţionale şi de construcţie exegetică în adîncime, operă pe care clasicismul grec a impus-o în creaţia dramatică a lumii.

Moştenirea spirituală a teatrului grec e imensă. Într-un fel sau într-altul, într-o măsură mai mică sau mai mare, tot ce se va întîmpla de-acum înainte în viaţa universală a teatrului va curge pe matca pe care el cel dintîi a săpat-o.

PRIVIRE GENERALĂ ASUPRA LUMII ŞI LITERATURII LATINE

1. Condiţiuni istorice şi psihologice

Poporul roman a început să se constituie în secolele IX-VIII î.e.n., printr-un proces complex — greu de urmărit — de amestec şi de fuzionare treptată a mai multor populaţii primitive din peninsula italică : siculi, arborigeni, latini, sabini, ombrieni, osci, etrusci etc. Originar, aceste populaţii se simţeau străine unele faţă de altele. Ce le-a unit, a fost o rară putere de amalgamare a Romei. Prin forţă şi autoritate, aceasta a izbutit să înmănuncheze în unitatea ei politică, în special, aptitudinile agricole şi comerciale ale latinilor, ardoarea şi organizarea militară a sabinilor precum şi dispoziţiile religioase şi artistice ale etruscilor. Mai tîrziu, această putere de absorbţie a Romei, începută cu elemente locale, avea să se întindă asupra întregii lumi vechi : Africa, Grecia, Asia, Galia, Spania, Dacia, Bretania etc. Contrariu de ce s-a întîmplat la greci, unde o unitate de rasă şi de simţire naţională s-a divizat în numeroase cetăţi continuu rivale între ele, Roma a izbutit ca dintr-o diversitate de populaţii să constituie un stat mare, puternic şi unitar.

Neîncetat, Roma a crescut şi s-a îmbogăţit cu elemente luate de la populaţiile şi popoarele învinse, întîi cele din Italia şi apoi cele din tot bazinul mediteranean. Şi-a însuşit, din patrimoniile acestora, deopotrivă, avuţii economice, idei, artă, meşteşuguri şi oameni. Populaţia Romei a trecut prin neîncetate reînnoiri ; chiar atunci cînd Roma se afla în culmea strălucirii sale, dînd directive şi măsuri de acţiune unui imperiu ce-şi întindea hotarele în trei continente, ea încă înregistra în modul ei de viaţă influenţe şi transformări. O principală facultate a poporului roman, prin care putem exprima şi creşterea ca şi siguranţa de sine în diferitele lui manifestări, a fost puterea sa de asimilare. Pentru a-şi putea menţine şi organiza opera ei de absorbţie universală, pe plan economic, politic şi economic, Roma a trebuit să-şi formeze o strînsă şi puternică mentalitate statală. În concepţia ei, statul reprezenta o unitate absolută, căreia toţi membrii săi erau datori să i se subordoneze într-un spirit de disciplină austeră. Faptul este fundamental. Din el a rezultat un dublu fenomen, cu implicaţii contradictorii : *autoritatea* prin care puterea romană şi-a constituit marea ei arhitectură şi *etatismul* sub ale cărei racile această putere a trebuit să se prăbuşească.

Tradiţia de autoritate a Romei, pe care sistemul ei economic şi politic a impus-o încă de la început, i-a dat putinţa, în exterior să-şi asigure stăpînirea lumii cu ajutorul unei maşini de război irezistibile, iar în interior să apere patriciatul împotriva repetatelor răscoale ale plebei, să acţioneze împotriva competiţiilor pentru putere, să ţină piept unor pronunciamente militare, să refacă prestigiul puterii în momente de criză, să întreţină fermitatea unor instituţii publice, să creeze o vastă legislaţie şi să organizeze un aparat administrativ capabil să acopere numeroase întinderi, funcţiuni şi răspunderi.

Cînd mai tîrziu, în timpul imperiului, această autoritate va degenera în etatism, bancruta funcţionarismului, cu venalitatea ei caracteristică, nu va mai cunoaşte margini. Codul theodosian califică faptul cu necruţare : *vorax et fraudulentum.* La un moment dat, statul nu s-a mai putut apăra de tirania exercitată asupra lui de proprii săi funcţionari. În gîndirea autorilor lui, etatismul avea drept misiune să salveze imperiul ; în realitate, însă, el i-a precipitat în mod iremediabil căderea.

În acest diptic, *autoritate-etatism,* ni se rezumă de fapt întreaga istorie romană. Prin el, putem măsura trecerea de la un sistem în care apărarea naţională, pacea publică şi justiţia vigilentă s-au străduit totuşi să-şi unească eforturile, la un altul în care un etatism orgolios şi exclusivist a făcut ca imperiul să devină o închisoare fără ieşire, de neant, pentru mai multe zeci de milioane de oameni.

Literatura latină va purta în mod vizibil întipăririle acestui mod de viaţă. În cuprinsul ei, înaripările poeziei sînt relativ puţine. O societate atît de bine disciplinată, stăpînită cu energie practică de o mentalitate militară şi administrativă, nu putea să înţeleagă şi să preţuiască îndeajuns conţinuturile de adîncime şi vibrările intense ale poeziei. A admis-o, nu însă pentru puterea ei de a răzbate în regiunile insondabile ale sufletului omenesc, ci cu nădejdea de a o aduce în tipare logice, vecine ca înţeles şi claritate cu proza. Glasul poetului nu era aşteptat cu nerăbdare ; în consecinţă, de multe ori acesta nici n-a fost ascultat. Legile, edictele guvernului, raţiunea generală de stat, toate acestea se bucurau de preferinţe majore, trecînd înaintea dorinţelor particulare. Atmosfera generală era lipsită de lumină şi de fantezie ; ce predomina în ea era o notă convenţională şi impersonală, făcută din monotonie şi răceală. În măsura în care şi ei trebuiau să se înscrie în această atmosferă, scriitorii vor semăna mult unii cu alţii. Au precizie, respectă regulile clasice ale scrisului, dau dovadă de prudenţă, se menţin în limitele bunului simţ şi, în totul, păstrează cu consecvenţă o linie de echilibru şi obiectivitate. Nu-şi acordă fanteziile, libertăţile şi îndrăznelile sau excesele grecilor. Horaţiu — de pildă — e mult mai măsurat decît Pindar, după cum Plaut nu-şi îngăduie bufonerii ca acelea care abundau în comediile lui Aristofan. Autoritarismul din sistemul de stat se va reflecta şi în opera scriitorilor. Aceştia sînt mai reţinuţi, mai prudenţi, pentru că se ştiu supravegheaţi. Afară de aceasta, literatura lor trebuie să servească statul, supunîndu-se în interesul şi pentru grandoarea acestuia la legea comunităţii. De aici, nevoia ca această literatură să fie în bună parte impersonală. Poezia lirică e rară ; în unele momente, aproape că nici n-o găsim în cîmpul manifestării literare. În schimb, asistăm la dezvoltarea unor genuri de natură să se adreseze colectivităţii naţionale, înălţînd-o în sentimentul de sine : discursuri, epopei, reconstituiri istorice, tratate de morală etc. Fac excepţie, oarecum, confesiunile elegiace ale lui Catul, Tibul

și Properțiu. În rest, literatura latină este făcută să slujească finalități de ordin patriotic și social.

Limba confirmă și sprijină aceste trăsături. Departe de-a dispune de modulațiile, de bogăția și de eleganța limbii grecești, adică de mijloace potrivite prin care să se poată exprima toate nuanțele simțirii umane, limba latină, dimpotrivă, e dură, austeră, schematică și în genere sintetică. Ceea ce Pascal denumea „spiritul de finețe" îi lipsește. În schimb, prin precizia și nota ei rezolută, era în măsură să exprime voința statului, capacitatea sa administrativă, mentalitatea lui juridică, hotărîrea acestuia de-a apăra instituțiile. Era greu ca această limbă să poată îmbrăca efuziunile, intimitățile sau coloraturile variate ale simțirii lirice ; se afla însă în elementul ei în inscripții, în texte de ritual religios și de solemnitate politică, în formulări juridice, în precepte etice exprimate în stil de maximă sau de sentință, în descripții istorice ca și în expuneri de filozofie morală, în poezie făcută din gîndire bărbătească și din sentimente energice ; într-un cuvînt, în manifestări capabile să unească în ele spiritul oratoric cu cel logic.

Ca linie, ca măsură, ca echilibru și ca desfășurare ordonată, limba latină ne lasă impresia unei construcții sigure și puternice. Luate în parte, materialele din care e alcătuită sînt aspre și necomunicative ; privite însă în întregul pe care îl compun, ca și în ordonanța lor logică, ele ne dau o imagine de echilibru unită cu una de maiestate. Este limba unui popor care s-a format prin voință, la care inteligența predomină asupra sensibilității, în care disciplina și datoria sînt valori de bază, în care totul e făcut să exprime autoritate și geniu de guvernare.

În asemenea condiții — unele de ordin istoric, altele de ordin psihologic — înțelegem că poezia dramatică nu putea să facă parte din datele structurale ale spiritului latin. Complexitatea intimă a acestei poezii, datoria ei de a pătrunde și apoi de a exprima procesele delicate ale inimii și ale gîndirii stăpînite de sentimente, precum și puterea aceea de a sugera treptele imponderabile ale omenescului în devenire — toate acestea reprezentau elemente și situații ce nu puteau să încapă organic în cadrele spiritului latin, necum să găsească aici și rezonanțe speciale. De aceea, creația dramatică latină nu va răsări din fonduri autohtone ; nu va purta în manifestarea ei intimă marca unei spontaneități și a unei autenticități naționale, ci va rezulta în mare măsură din imitație și influență, în cuprinsul unui proces de asimilare.

În această privință, influența hotărîtoare va veni din partea teatrului grec.

2. Influența greacă

În prima perioadă de viață a Romei, atunci cînd aceasta era stăpînită de spirit cuceritor și cînd de pe pozițiile ei practice privea operele spiritului cu neînțelegere, creația literară era ca și inexistentă. O asemenea creație va deveni posibilă doar mai tîrziu, cînd vechea societate, în proces de descompunere, va putea să facă loc uneia mai receptive, cu antene mai deschise spre mișcările vieții și ale lumii.

Procesul a început în secolul al III-lea î.e.n., sub presiunea unor evenimente atît interne cît și externe. Luptele dintre patricieni și plebei, cu victoriile succesive ale acestora din urmă, au contribuit ca vechiul dogmatism al păturii

aristocratice să slăbească. În zidul tradițiilor morale, politice și religioase găsim acum spărturi, prin care influențele străine vor putea să pătrundă ușor, pe alocuri chiar fără nici o stingherire. Vechiul formalism religios se frînge văzînd cu ochii ; tot mai mult îi iau locul, în mentalitatea păturilor instruite, un anume scepticism punctat cu reflecțiuni etice și filozofice, iar în sensibilitatea păturilor populare diferite ceremonii de tip oriental, cu multă culoare mistică și pasională în ele. Devenind stăpînă pe întreaga Italie, Roma începe să simtă atracția lumii mediteranene, să-i pătrundă înțelesurile istorice, să ia cunoștință de funcțiunile ei civilizatorii, să intre în marile ei circuituri de mărfuri și de idei.

Înregistrăm, acum, sub acțiunea acestor factori, o mai mare libertate în opinii, mai multă efervescență intelectuală, o nouă emulație a spiritelor, o creștere a individualității în prestigiul și în puterea ei de afirmare. Avem de-a face cu un climat nou, mai propriu, mult mai propriu decît cel de dinaintea lui, pentru apariția și dezvoltarea literaturii. Poezia, care în trecut nu cunoscuse decît cel mult zvîcniri surde, simte acum că poate ieși și ea la lumină. Noua cetate e mai largă, mai ospitalieră, mai sensibilă la mulțimea manifestărilor și aspirațiilor umane. În sînul ei, alături de senatori, de proconsuli, de generali, de tribuni ai poporului, de patricieni superbi sau de plebei emancipați pe cale de a dobîndi bogății și putere politică, poate figura acum și poetul.

În bună parte, transformarea de care e vorba s-a datorat influenței grecești. Mai întîi, această influență s-a manifestat pe cale etruscă. Etruscii, care în materie de artă și de cultură au fost primii învățători ai Romei, erau pe jumătate greci. Nu aveau, în posibilitățile și manifestările lor artistice, finețea, rafinamentul ori farmecul grecilor adevărați ; dar, oricum, stăruiau pe linia acestora, și față de nivelurile rudimentare ale populației locale superioritatea lor artistică era notorie. Într-o a doua fază, trebuie să marcăm legăturile Romei cu orașele învinse din Italia meridională. Aici, contactul cu elenismul a fost mai viu, mai direct și mai bogat. Multe din aceste orașe fuseseră întemeiate de greci pe cale de expansiune economică. Viața dinăuntrul lor avea stil și coloratură grecească ; în plus, decadența politică a Atenei și situația ei din ce în ce mai grea făcuseră ca numeroși scriitori, filozofi, învățați și artiști să găsească în cuprinsul lor un loc de refugiu și un cîmp mai bun de manifestare. Prețuirea pentru lucrurile grecești era generală. Se imita tot : de la detalii de viață materială — îmbrăcăminte, mobilier, bucătărie etc. — pînă la sisteme și idei filozofice, forme literare, instituții de învățămînt. Romanii erau victorioșii militari și politici ; grecii, însă, păstrau de partea lor prestigiile morale și spirituale. Faptul a continuat fără întrerupere, secole în șir. Sub acțiunea lui, Roma a cunoscut rînd pe rînd toate capodoperele literaturii și gîndirii elene. Tot sub această acțiune, Roma a pus bazele propriei ei literaturi.

În zidul vechii mentalități latine, literatura greacă a făcut spărturi însemnate. Putem constata acum o mai pronunțată afirmare individualistă. *Iliada* și *Odiseea* înfățișează tot timpul cetatea, cu legile și înălțimile ei suverane ; în același timp, însă, ne fac să simțim și cultul omului mare, în luptă dramatică fie cu proprii lui semeni, fie cu natura, fie cu zeii înșiși. Prin ei înșiși, latinii n-ar fi găsit calea poeziei lirice, nici pe aceea a gîndirii filozofice în căutarea liberă a adevărului, discipline care la greci — după cum știm — erau naturale și izvorau din chiar modul lor de simțire a lumii. Patriotismul roman este încă în ființă, dar nu mai are ca în trecut respectul aproape superstițios al institu-

ţiilor de stat. Zeii, legile, familia, magistraţii, preceptele oficiale de morală — toate acestea încep să fie puse în discuţie. Se critică, se satirizează, se întreţin dezbateri prelungite. Cetăţeanul roman continuă să fie şi să se simtă cetăţean roman ; dar, nu e mai puţin adevărat că noţiunea socratică de „cetăţean al lumii", oarecum, îl stăpîneşte şi ea. Gîndirea liberă nu mai e respinsă ; scepticismul, cu sinuozităţile şi îndoielile lui intime, cîştigă adepţi ; viziunea umană şi artistică a vieţii prinde rădăcini. E vorba de un sentiment universalist, pe care grecii îl gîndiseră pe planuri abstracte dar pe care nu-l putuseră aplica la viaţa politică a propriilor lor cetăţi ; Roma, acum, începe să-l încorporeze în fapte. Cruzimea iniţială a vechilor cuceritori barbari se transformă într-o conştiinţă mai organizată de construcţie şi de solidaritate umană. Cuceririle continuă ; dar acestea nu mai sînt simple exploatări ale popoarelor învinse, ci sînt urmate de întinse opere de organizare, sub semnul cărora ştim că s-a constituit şi a progresat ideea de *pax romana*. Cicero şi Seneca vorbesc despre *caritas generis humani* ; gîndirea latină îşi asociază tot mai multe criterii moraliste iar dreptul roman vine să dea tuturor acestor aspiraţii şi înfăptuiri umanitare o coherenţă logică de sistem. Deopotrivă, spiritul roman devine mai atent şi mai receptiv faţă de valorile estetice. Nu e de ajuns ca lucrurile să fie utile şi juste ; deopotrivă, mai trebuie ca acestea să cuprindă în ele *frumuseţe* şi *bunătate*.

Într-adevăr, au existat scriitori latini care au exagerat şi au căzut în diletantism ; fiind prea tributari modelului grec, n-au mai ţinut seamă de specificul şi autenticitatea fondurilor lor naţionale. Dar, în cazurile în care încorporarea influenţei greceşti a fost făcută cu măsură, şi în care această influenţă n-a încălecat drepturile vocaţiei autohtone ci dimpotrivă le-a adus o lumină nouă, geniul latin a putut să dea în literatură o creaţie originală şi valoroasă : o creaţie, pe de o parte capabilă să exprime autoritatea şi voinţa de înfăptuire practică a unui popor de constructori, pe de altă parte să poarte cu ea insignele artistice ale unei frumuseţi înalte şi substanţiale.

La început, această influenţă a avut girul statului şi sprijinul aproape necondiţionat al păturii aristocratice. Primele reprezentaţii de teatru, concepute după modelul grec, au fost organizate din ordinul senatului. Devenise în stilul vieţii nobile, ca marii aristocraţi să se înconjoare de poeţi, cărora să le acorde înaltul lor patronaj. În schimbul unor servicii literare, care adeseori erau mai mult manifestări de flaterie convenţională, aceşti poeţi se bucurau de onoruri importante, echivalînd cîteodată cu adevărate protecţii oficiale de stat.

La un moment dat, această situaţie a început să trezească reacţiuni. Pătura aristocratică, rafinată şi deci mai sensibilă la valorile culturii elene, continua să se grecizeze. În schimb, părţi întregi din păturile populare, legate mai cu seamă de viaţa agricolă a ţării, vedeau în această grecizare o smulgere din tradiţiile sănătoase ale poporului şi în consecinţă o cale de mari pericole în viaţa sufletească şi morală a acestuia. De aici, un lanţ întreg de rechizitorii şi de chemări la ordine, în care glasul lui Caton a răsunat cu deosebire.

Trebuie să ştim, însă, că spiritul roman nu s-a supus în totul influenţei greceşti ; oricum, în complexul rezultat din această întîlnire, el a continuat să-şi păstreze personalitatea, impunînd în mersul lucrurilor o parte proprie de determinare. Să nu uităm, de pildă, că aproape toţi scriitorii erau moralişti, ceea ce constituie o caracteristică latină. Nota stoică din gîndirea lor avea mai mult o direcţie practică, deosebindu-se astfel de cea speculativă a grecilor. Istoria,

şi ea, pe lîngă interesul în sine, era privită şi ca o disciplină de utilitate directă, putînd şi trebuind să ajute la întemeierea unei ştiinţe politice : ştiinţa conducerii statului. În comedie — Plaut şi Terenţiu ne vor fi în curînd marea mărturie — ce trebuie să conteze mai presus de orice este observarea vieţii, cu mulţimea şi varietatea desfăşurărilor ei practice. Imaginaţia greacă, cu strălucirile ei caracteristice, va stăpîni de acum înainte multe din manifestările scriitorilor latini ; nu e însă mai puţin adevărat că bunul-simţ roman şi sensul judicios al construcţiei vor rămîne mai departe pe locurile lor, ca note predominante, ca semne de neînvins ale creaţiei latine.

3. Caracteristici generale

Literatura latină nu este, ca literatura greacă, un produs spontan al comunităţii naţionale. Conţinuturile ei cuprind elemente indigene, dar şi tot atîtea elemente importate. Fuzionarea acestora a cerut o muncă îndelungă şi laborioasă, în care pornirile simţirii poetice au avut nevoie să fie susţinute la tot pasul de către eforturi ale gîndirii. Unificarea s-a produs, dar nu în acea măsură în care integrarea elementelor să pară naturală şi contopirea cu datele locale ale vieţii latine să devină organică. De aceea, literatura latină nu are libertatea, supleţea şi acele revărsări luminoase de poezie care fac farmecul creaţiei elene. Efortul de voinţă şi de disciplină prin care a trebuit să fie cucerită i-a lăsat o întipărire de constrîngere şi de duritate.

Nu găsim în literatura latină nici mari îndrăzneli, nici mari iniţiative. Reprezentanţii ei — în orice caz majoritatea acestora — au de regulă ori timiditate ori o notă de pedanterie distantă, ceea ce şi într-un caz şi într-altul îi fac să rămînă departe de spontaneitatea simţirilor şi a adevărurilor populare. În jurul lor nu se află naţiunea, ci doar cercuri de iniţiaţi. Nu întîlnim, ca în cetăţile greceşti, participarea febrilă şi multiplă a poporului la viaţa şi semnificaţiile operelor literare. Lipseşte acel public viu, prezent, care prin însufleţirea, prin scînteierile sale de inteligenţă şi prin intuiţia sa artistică făcea din scritorii greci şi din operele lor exponente de adîncime ale unei concepţii comune de viaţă.

În primele perioade ale literaturii latine, scriitorii au provenit din rîndurile liberţilor sau chiar ale sclavilor : Livius, Plaut, Caecilius, Terenţiu, Horaţiu ş.a. Abia mai tîrziu, s-au ridicat scriitori şi dintre aristocraţi : Cezar, Salustiu, Tacit, Pliniu-cel-Tînăr. Literatura multora dintre aceştia purta în ea un caracter de şcoală ; tindea parcă mai mult înspre diviziuni şi specializări profesionale ale literelor, decît înspre comunicări lirice cu sensibilitatea în mişcare a mulţimilor.

În vreme ce literatura greacă a avut o evoluţie continuă, în cadrul căreia genurile au putut să se formeze şi să dureze într-un acord organic cu aspiraţiile de viaţă ale comunităţii naţionale, precum şi cu regulile generale ale dezvoltării artistice, literatura latină, dimpotrivă, a navigat neîntrerupt printre pericole. Există genuri întregi, cărora aproape nu le-a dat nici o viaţă. Tot aşa, a cunoscut epoci de creaţie superioară, alături de altele de sterilitate. S-a realizat prin extreme : ori opere superioare, ori altele aproape banale. Influenţa greacă, şi ea, s-a petrecut în mod inegal şi discontinuu : ori a procedat prin imitări

greoaie și stîngace, ca de pildă în comediile lui Plaut și în operele primilor poeți tragici, ori prin imitări savante în meșteșugul și rafinamentul lor, ca în scrierile lui Properțiu și Ovidiu. Scriitorii formați prin excelență sub acțiunea influenței grecești se situează pe extreme : unii au rămas primitivi, în timp ce alții au mers cu rafinamentul lor pînă la decadentism. În sfîrșit, nu trebuie să uităm principala inegalitate : dezvoltare majoră în direcția genurilor cu rezonanță practică : epopee, elocință, istorie, morală — și în schimb doar afirmări minimale (minimale, pentru cerințele de integritate ale unei mari literaturi naționale) în genurile cu fond liric, printre care trebuie numărată și creația dramatică.

Teatrul — după cum vom vedea în cele ce urmează — își are în cuprinsul culturii și creației literare latine o poziție bine definită. N-a izbutit, însă, să realizeze respirații mari. Născut prea mult sub semnul influenței grecești, el n-a putut să găsească la Roma un cadru egal de aclimatizare. De aceea, viața lui a fost relativ scurtă. Teatrul — pentru a fi mare, după modelul elen — ar fi avut nevoie de public, de entuziasm colectiv, de anume libertăți democratice, de o împletire pe planuri întinse a conștiinței cetățenești cu sentimentul artistic al vieții. Scriitorii latini, cu limba lor prea logică, cu publicul lor de aristocrați ori de privilegiați ai instrucției, s-au situat deasupra maselor. Nici ei n-au înțeles spiritul mulțimilor, și nici acestea nu i-au urmat. Acești scriitori n-au creat un public național, de mulțimi organice ; s-au adresat — să zicem — unui public cu o disciplină a cetății și a artei, nu însă și cu o pasiune vie, trăită, a acestora. Or, fără un asemenea public, se înțelege de la sine, teatrul, el în primul rînd, era lipsit de condițiile necesare unor mari realizări.

TEATRUL LATIN. ÎNCEPUTURI. ORGANIZARE MATERIALĂ

1. Inceputuri

Multe dintre primele manifestări de viaţă ale lumii latine ne dovedesc interes şi aplecări naturale pentru ideea de spectaculozitate.

Dintre faptele în joc, unele aveau caracter religios. Cultul morţilor, mulţimea de lari şi penaţi, apariţiile funebre, toate acestea cereau desfăşurări largi, ceremonioase, în care nota solemnă trebuia să se îmbine cu una patetică. O seamă de rituri primitive aduse din Etruscia includeau în ritualul lor anume drame liturgice ale căror cîntări în versuri trebuiau să fie acompaniate de muzică instrumentală. Figuraţiile simbolice erau preţuite ; colegiile sacerdotale le sprijineau şi le împrumutau fast. De exemplu : vestalele, asistate de mai mulţi preoţi, aruncau în Tibru un simulacru de bătrîn în lemn, pentru a se comemora astfel victimele cerute de Saturn ; sau : în ziua de 1 martie, preoţii sabini, îmbrăcaţi ca de ceremonie în haine de purpură şi echipaţi ca pentru luptă, mergeau în procesiune pe străzile Romei, păstrînd cadenţa imnurilor ce se intonau şi celebrînd astfel zeităţi ca Hercule, Marte, Janus, Lucia Volumna ori Junona de Mania, mama larilor. Misterele, în cadrul cărora sacerdoţiul instruia pe iniţiaţi, procedau de asemenea cu pompă şi spectaculozitate.

De ce, oare, aceste aplecări spre fast şi reprezentare scenică n-au evoluat ca la greci înspre o creaţie dramatică sigură şi autentică ? Explicaţia stă în aceea că la romani cultul nu mijlocea comunicări intense între oameni şi divinitate, ci stăruia pe planuri oficiale şi convenţionale, slujind în special voinţei de putere şi de prestigiu a statului.

Să venim, acum, la ceea ce ne interesează mai de aproape. La început, avem de-a face doar cu manifestări rustice şi rudimentare. Pe timpul culesului de vii, ţăranii pe jumătate beţi schimbau între ei glume grosolane şi adesea pline de vulgaritate, aşa-numitele *opprobria rustica.* Lăsate să evolueze singure, prin propriile lor puteri, e greu să presupunem că acestea ar fi devenit vreodată manifestări propriu-zise de teatru. Intrînd însă sub influenţa etruscă, au început să se organizeze. Cîntecele, dansurile şi gesturile împrumutate de la etrusci le-au dat o oarecare ţinută şi oarecare conţinuturi scenice. Curînd, vor începe să se construiască teatre şi să apară şi unele formaţii actoriceşti.

Prin influenţa etruscă, indirect, s-a petrecut de fapt o influenţă greacă. Jocurile etrusce — a căror imagine o avem din ceea ce ni s-a putut păstra pe

diferite picturi funerare — se inspirau din jocurile greceşti. Ele constau din demonstraţii atletice, curse de care, întreceri şi lupte de tot felul. Manifestările aveau loc în onoarea principalei zeităţi latine, Jupiter Capitolinul. Serbarea se deschidea printr-o defilare a tuturor actorilor, defilare ce trebuia să reproducă cu exactitate urcarea triumfală a sărbătoritului spre Capitol. Cortegiul era impunător. Urmau concurenţii, statuile zeilor şi carul pe care se afla triumfătorul, înveşmîntat ca Jupiter. Înaintea şi înapoia acestora se încolonau corurile de dansatori lidieni, numeroşi histrioni şi cîntăreţii din flaute sau din ţitere. Întocmai cum în cortegiile greceşti corurile de satiri îşi propuneau să figureze prin mimica şi gesturile lor fabulele dramelor satirice, tot aşa, în aceste cortegii corurile subliniau ideea serbării prin dansuri mimate în acompaniament de muzică, fără cuvinte. Se citează anul 366 î.e.n., ca dată a primei apariţii de actori la Roma. Aceştia au fost chemaţi din Etruria, sub consulatul lui C. Sulpicius Peticus şi C. Licinius Stolon, pentru ca prin jocurile lor să potolească o mînie a zeilor, ce se abătuse sub formă de boli şi epidemii asupra cetăţii.

Titus-Livius dă în scrierile sale numeroase referinţe cu privire la începuturile teatrului roman. El se referă mai cu seamă la *cîntecele fescennine*, numite astfel după oraşul etrusc *Fescennium*, din care se trăgea modelul lor. Acestea erau nişte glume improvizate, în versificaţii rudimentare şi informe, pe care şi le schimbau între ei diferiţi tineri gălăgioşi, spoiţi pe obraz cu sucuri de plante sau purtînd măşti făcute din scoarţă de copac. Adesea erau însoţite şi de dans. Zadarnic, însă, tinerii care le rosteau sau le cîntau încercau să acordeze gesturile cu cuvintele. Partea licenţioasă din cîntecele fescennine avea conţinut satiric, de o natură asemănătoare cu spiritul de parodie, care în secolul al IV-lea î.e.n. a înflorit în toată Grecia-Mare.

În aceleaşi scrieri, Titus-Livius ne vorbeşte despre actorii profesionişti, cărora li se dădea numele etrusc de *histrioni*. Ei proveneau din pătura de jos; erau fie sclavi, fie liberţi, fie plebei săraci, de pe treapta cea mai obscură a acestei populaţii. Asupra profesiunii lor apăsau prejudecăţi insistente. Această profesiune era socotită ca dezonorantă, ceea ce a făcut ca multă vreme statul să nu-i acorde nici o protecţie. Pe cînd la greci corul funcţiona sub conducerea arhontului eponim, şi a face parte dintr-un cor tragic alcătuia o onoare cetăţenească, la romani, dimpotrivă, atribuţiile de teatru erau lăsate cu dispreţ pe seama sclavilor şi a histrionilor de extracţie inferioară.

Însă, chiar aşa dispreţuiţi şi împinşi către marginea societăţii, aceşti histrioni au îndeplinit o funcţiune utilă. Oricum, începuturile teatrului latin le datoresc mult. De la o vreme, ei nu s-au mai mulţumit cu ceea ce puteau improviza în mod rudimentar şi fără artă, ci au simţit nevoia să treacă la manifestări mai susţinute, cu mai mult conţinut scenic. În plus, măiestria lor de actori, de dansatori şi de muzicanţi a impresionat pe romani, mulţi din aceştia rămînînd cîştigaţi în întregime. Tinerii romani păreau bucuroşi să le înveţe meşteşugul; de aceea, îi vom şi vedea imitîndu-le gesturile, felul de joc şi procedeele de compunere a textelor. Producţiunile pe care le-au dat la iveală, fără a se depărta prea mult de cîntecele fescennine, însemnau totuşi ceva mai mult decît acestea. Le cunoşteam sub numele de *satire* sau *sature* (în limba latină veche, acest termen desemna un înţeles de *amestec*, un fel de mîncare făcută din mai multe alimente). În speţă, e vorba de un amestec de cîntece, rostite în diferite dialecte particulare, însoţite de muzică, de dans şi de pan-

tomimă. Cuvintele cîntate erau potrivite după partitura flautului. Le vom găsi un corespondent în Evul Mediu, sub forma de *farse*, de *farcitures*. Față de manifestările de dinaintea lor, *saturele* aveau o linie mai marcată, o ținută ; chiar dacă nu semănau propriu-zis cu piesele de teatru, oricum, porneau să semene cu acestea. Începutul, deci, era făcut. S-ar fi putut ca din aceste începuturi să rezulte drumul spre o creație dramatică autonomă. Faptul însă nu s-a petrecut — sau cel mult s-a petrecut în proporții minime — pentru că influența străină, mult mai puternică decît aceste înfiripări autohtone, le-a înăbușit din primul moment dezvoltarea. Nu înseamnă, însă, că în teatrul care va lua ființă de-acum înainte, teatru de vizibilă influență greacă, semnificațiile și coloriturile specific latine vor lipsi cu desăvîrșire.

2. Organizarea materială

Cum am mai spus, teatrul latin și-a găsit calea principalei sale dezvoltări, din clipa în care a început să resimtă de aproape influența greacă. N-a izbutit însă să-și întreacă modelul, și nici chiar să-l egaleze. Întotdeauna, creația dramatică latină a rămas mult inferioară celei reprezentată la greci de Eschil, Sofocle și Aristofan.

Nu același lucru s-a petrecut și cu edificiile de teatru. În această direcție, cu spiritul lor utilitarist de constructori, latinii i-au depășit cu mult pe greci.

Cîtăva vreme, cadrul material a stăruit să rămînă simplu, păstrîndu-și prin aceasta o notă de originalitate. Reprezentațiile se dădeau pe o estradă de lemn, ridicată provizoriu în for, în marele circ sau în vecinătatea templelor. La mijlocul acestei estrade se afla un perete subțire de scînduri care o împărțea în două încăperi : cea dintîi, *pulpitum* sau *proscenium*, era rezervată pentru evoluția artiștilor ; cealaltă slujea drept culise. În fața estradei, pe un spațiu mărginit de o barieră, se înghesuiau spectatorii. Unii din aceștia stăteau în picioare, alții trîntiți pe jos, iar alții — mai prevăzători — pe scaune aduse de-acasă.

Cînd Roma a luat contact cu peninsula helenică, impresionîndu-se de bogăția statuară a acesteia, s-a gîndit să înfăptuiască o bogăție asemănătoare și la ea acasă. Curînd, cetatea avea să se umple de statui copiate după modelul grec. Era o operă de exterior, nu și una de interioritate artistică. Arhitecții latini, atît de fermi și de preciși cînd aveau de construit cu logică monumente de edilitate și de utilitate publică, în materie de artă propriu-zisă s-au dovedit mai stîngaci. N-au pătruns lecția învățătorilor greci decît în parte. Au amestecat stilurile, au supraîncărcat fațadele, s-au preocupat mai cu seamă de decor. O dovadă, în această privință, o avem și în construcțiile de teatru. Teatrul de la Pompei, de pildă, putea să cuprindă patruzeci de mii de spectatori ; teatrul lui Marcellus — deși socotit ca unul din cele mai mici ale Romei — avea nu mai puțin de douăzeci și două de mii de locuri ; teatrul ridicat de edilul Marcus Scaurus era făcut pentru optzeci de mii de spectatori. Față de proporțiile acestea, teatrele grecești rămîneau pitice. Bogăția arhitectonică rivaliza cu mărimea construcțiilor. Astfel, la ultimul din teatrele amintite mai sus, scena era decorată de trei sute șaizeci de coloane, iar între acestea erau așezate trei mii de statui.

În general, dispoziţia acestor teatre urmărea planul grec. Punea poate în plus — dacă ar fi să ne conducem după datele analizate în secolul I e.n. de către vestitul arhitect Vitruviu — mai multă rigoare geometrică. Hemiciclul, cu înfăţişarea strictă a unei jumătăţi de circumferinţă, avea ca diametru marginea exterioară a *proscenium*-ului. *Proscenium*-ul, mai lung şi mai larg decît *logeion*-ul helenic, era însă mai puţin ridicat decît acesta. Se păstra deci dispoziţia din vechiul eşafodaj, la care se adăuga acum tendinţa de a vedea în mare a noilor constructori. Zidul scenei, străpuns de trei uşi, avea o formă uşor curbată înspre centru. Amfiteatrele nu se sprijineau ca la greci pe o stîncă, ci erau construite din zidărie solidă, adesea în cîmp deschis.

În rest, nici o schimbare importantă. Ca şi la construcţiile greceşti, *proscenium*-ul prezenta cîte un ieşind pe fiecare din laturile sale. Clădirile de pe scenă adăposteau cabine pentru actori, foaiere şi magazii. Decorurile şi maşinile de scenă aveau aceeaşi concepţie ca la greci.

Partea ornamentală era larg dezvoltată. Celor trei etaje ale scenei li se dădea faţadă de temple ori de palate, cu bogăţie de coloane şi de statui. Se menţionează apariţia cortinei *(aulaea, siparium)*. *Proscenium*-ul era acoperit de o profuziune de stofe scumpe şi de mobilier făcut din ivoriu, aur şi argint. Se avea în vedere ca spectatorul să rămînă impresionat şi să poată urmări reprezentaţia în condiţii de comoditate. Multă vreme *orchestra* a fost păstrată în mod mai mult mecanic ; neexistînd corul, ea nu avea ca la greci o funcţiune precisă în desfăşurarea spectacolului. Mai tîrziu, pe ea s-au aşezat fotoliile de cinste ale senatorilor şi ale înalţilor demnitari ai cetăţii. La extremităţile *proscenium*-ului se aflau cele două loji de onoare : una a împăratului şi a marilor personaje din suita sa, cealaltă a împărătesei şi a vestalelor. Gradenurile erau străbătute de scări şi de intervale confortabile, pe care mişcarea publicului se putea face cu uşurinţă. Unele din aceste culoare conduceau la galerii tăiate în adîncimea incintei. Construcţiile erau împodobite cu colonade şi pilaştri sculptaţi, erau înconjurate de grădini şi peluze măreţe. În zilele toride, o pînză imensă *(vellum)* se întindea peste tot hemiciclul, ferind pe spectatori de razele arzătoare ale soarelui.

Primul teatru de piatră a fost înălţat de Pompei, în anul 61 î.e.n., în vecinătatea cîmpului lui Marte. Înainte de această dată, teatrele erau construite în mod provizoriu din lemn *(pulpita)*. Piesele lui Plaut şi Terenţiu — care au marcat momentele de apogeu ale comediei latine — au fost reprezentate în asemenea teatre de lemn.

Reprezentarea pieselor latine cerea un număr de actori mai mare decît la piesele greceşti. Pe cînd acestea erau jucate de către trei actori, comediile lui Plaut cereau cel puţin cinci ; unele comedii ale lui Terenţiu cereau chiar şase.

O comedie de tip *palliata* — cum vom vedea, tipul cel mai reprezentativ în creaţia comică latină — începea de obicei cu un prolog, în care se făcea rezumatul piesei ce urma a fi reprezentată. Cîteodată acest prolog era un prilej pentru autor de a se adresa direct publicului, ceea ce ne aminteşte de *parabaza* din vechea comedie atică. Atît dramele tragice cît şi cele comice nu aveau coruri ; în această privinţă, urmau modelul noii comedii atice. Au făcut excepţie doar tragediile lui Seneca, mai tîrziu, în epoca imperială. După toate probabilităţile, însă, aceste tragedii n-au fost niciodată reprezentate pe scenă, ci numai recitate de către autor, în faţa unui auditoriu selecţionat. De regulă,

piesele erau însoţite de muzică ; de aceea, rolurile actorilor erau de două categorii : *diverbia* — care cuprindeau monologuri sau dialoguri vorbite, şi *cantica* — adică monologuri sau dialoguri cîntate. Adesea acestea se deosebeau şi prin metrul lor, adică prin forma prosodică în care erau compuse : în comediile lui Plaut şi Terenţiu, aproape de regulă, *diverbia* erau compuse în trimetri iambici, iar *cantica* în metri mai diferiţi (trohaici, cretici, bacchici etc.). Acompaniamentul muzical la *cantica* era susţinut de flaut.

La început, actorul avea socialmente o situaţie de *paria*. Provenea, aproape exclusiv, din rîndurile sclavilor şi ale liberţilor. Era privit de sus, şi doar rareori i se acorda o consideraţie socială mai pronunţată. Se petreceau însă şi excepţii. Se spune — de pildă — că în vremea lui Cicero un actor tragic ca Esop sau un actor comic ca Roscius se bucurau de o preţuire generală şi că erau primiţi cu însufleţire în cele mai bune familii romane. În primele timpuri, actorii funcţionau sporadic, fiecare descurcîndu-se după cum apuca sau avea norocul. Mai tîrziu ei s-au organizat în trupe *(greges)*, conduse de cîte un şef *(dominus gregis)*, care putea să fie şi el un sclav sau un libert. Livius Andronicus şi Plaut — ca să nu luăm decît pe aceştia — confirmă faptul. Paralel cu direcţia artistică, aceşti şefi îndeplineau şi o funcţiune literară, întrucît adesea ei, şi nu alţii, erau aceia care scriau piesele ce urmau să fie reprezentate. Sub alte forme, şi cu alte proporţii, faptul acesta avea să se repete şi mai tîrziu cu Shakespeare şi Molière, ambii conducători de trupe actoriceşti şi autori dramatici de geniu.

Cîtă vreme teatrul şi tagma actoricească au fost stigmatizate cu vehemenţă, statul nu şi-a simţit faţă de ele vreo obligaţie specială. Cu timpul, însă, lucrurile s-au mai atenuat. Încetul cu încetul, teatrul a început să intre în cultul oficial şi să capete girul statului. La un moment dat, în rîndurile divertismentelor pe care statul înţelegea să le ofere gratuit populaţiei romane, au fost înscrise şi reprezentaţiile de teatru. Acesta apărea alături de numeroase alte manifestări şi exhibiţii, multe din ele fără conţinut artistic : dansuri, lupte de gladiatori, lupte de fiare sălbatice, jocuri de arenă etc.

Nu trebuie să ascundem că adesea aceste manifestări brutale treceau înaintea reprezentaţiilor de teatru, bucurîndu-se de mai multă atenţie şi preţuire atît din partea publicului cît şi din aceea a oficialităţii. Faţă de ele, teatrul avea oarecum situaţia Cenuşăresei. Atmosfera de la Roma şi din celelalte oraşe latine era alta decît în cetăţile greceşti. Nicăieri aici nu găsim splendoarea de la greci a serbărilor dionisiace, şi mai cu seamă acea nobilă contagiune a unui public stăpînit de emoţia reprezentaţiei dramatice pînă în străfundurile sale morale. Chiar în cadrul cultului oficial, semnificaţia atribuită jocurilor scenice era relativ mică. Acestea erau celebrate — să zicem — fie pentru a aduce mulţumiri zeilor, fie pentru a le implora ceva, fie pentru a cinsti memoria unor morţi iluştri ; toate acestea erau practicate cu fast şi cu orgoliu statal, nu însă şi cu interiorizări de poezie sau cu participări emotive ale maselor de spectatori. Legate de calendarul vieţii publice, aceste reprezentaţii erau încadrate în ceremoniile periodice numite *Megalensia* sau *Ludi Romani*. Primele aveau loc la începutul lunii aprilie, celelalte în septembrie. Şi unele şi celelalte se aflau sub supravegherea edililor curuli, însărcinaţi special cu această atribuţiune.

Se juca o singură piesă pe zi ; reprezentarea ei dura între două şi trei ore, de obicei orele de la amiază. În comediile *atellane*, întrebuinţarea măştilor era

tradiţională ; în comediile *palliatae*, ele au fost adoptate abia după epoca lui Terenţiu. Autorii şi actorii angajaţi pentru aceste reprezentaţii oficiale erau plătiţi de către magistraţi însărcinaţi cu prezidarea lor. Se crede că remuneraţia era mică. În cazul că piesa era respinsă de public — prin sistemul fluierăturii — autorul nu primea nici o îndemnizaţie. Nu se organizau, ca la Atena, concursuri dramatice. În orice caz, în cetăţile latine ideea concursului n-a prins. Puţinele încercări în această direcţie au rămas fără rezultat şi n-au lăsat în opinia comună a lumii latine nici o amintire mai durabilă.

Privind lucrurile comparativ, trebuie să spunem că faţă de teatrul grec teatrul latin s-a dezvoltat în condiţiuni ingrate. N-a avut susţinere morală şi intelectuală, nici din partea unui public cu educaţie literară, nici a unui public doritor să găsească în spectacolele de teatru o justificare a convingerilor sale civice. Niciodată, spectacolelor de teatru nu li s-a dat un relief principal ; întotdeauna jocurile de circ şi întrecerile de arenă, cu puterea lor de a măguli vulgaritatea şi de a întreţine gustul de senzaţional, au făcut concurenţă teatrului. Chiar cînd se petreceau în cadrul unor mari serbări cu caracter popular şi religios, fiind precedate de cortegii sacerdotale şi de jertfe înălţate solemn pe altare publice, încă şi atunci aceste manifestări de teatru nu aveau deplină măreţie. Lipsea din ele marea notă de sinceritate şi de vibrare mai prelungă a cugetului comun. Fastul de care se înconjurau nu pleca dintr-un respect adînc al acestor forme de artă, ci din motive de propagandă şi de interese demagogice, pe care magistratul însărcinat cu organizarea lor le interpreta în numele conducătorilor iubitori de putere sau al împăratului. Mulţimea vedea în ele mai mult prilejuri de desfătare, decît de comuniune şi de reculegere civică. Aşa se şi explică de ce multă vreme cetăţenii liberi n-au fost admişi pe scenă ; se recurgea la serviciile unor trupe de profesionişti, adică acei histrioni de care cetatea nu putea să se dispenseze, dar pe care pe de altă parte îi dispreţuia cu stăruinţă. Cîtă deosebire între coregul atenian şi *dominus gregis* de la Roma ! Amîndoi, de fapt, aveau misiunea să organizeze şi să conducă spectacole publice de teatru ; numai că unul era ales dintre cei mai de seamă bărbaţi ai cetăţii, pe cînd celălalt era socotit un *paria* şi purta pe el stigmatele aproape de neînlăturat ale unei infamii legale.

În asemenea condiţii, se putea oare ca arta dramatică să prindă pe pămîntul latin rădăcini organice şi să dea fructe pline de savoarea locului ? Mărturia faptelor vorbeşte de la sine. O mare asimilare, în această direcţie, nu s-a produs niciodată. Latinitatea n-a putut da, şi în teatru, acea dovadă de forţă şi de originalitate pe care ştim c-a dat-o în alte direcţii ale minţii şi ale activităţii omeneşti. La romani, teatrul a rămas întotdeauna o vegetaţie exotică, de seră. Rareori, dacă s-a putut ridica deasupra modelului grec. Întipărirea acestuia i-a dominat atît fondul cît şi forma. Toga romană, în care au apărut înveşmîntate personajele, n-a făcut trup comun cu sîngele şi sufletul acestora ; mai mult decît o îmbrăcăminte firească, ea putea fi considerată drept o deghizare arbitrară.

TRAGEDIA LATINĂ

1. Cîteva considerații generale

Genul tragic n-a încălzit niciodată, în mod deosebit, sufletul poporului latin. De cele mai multe ori simțirea comună a rămas rece la solicitările poeziei tragice. Fiind prea tributar modelului grec, acest gen n-a știut să aleagă și să găsească subiecte naționale, capabile să sezizeze sensibilitatea locală, făcînd-o să vibreze intens. Presupunem că această răceală a ținut de însăși firea poporului. Horațiu ne arată că spectacolele materiale, cu mulțimea lor de revărsări făcute să încînte și să măgulească simțurile, se bucurau în aprecierea mulțimilor de mai multă trecere decît plăcerile de un ordin mai spiritualizat, pe care le-ar fi putut da teatrul serios. Obișnuite cu spectacolele sîngeroase ale luptelor de gladiatori, era greu ca aceste mulțimi să se aplece cu același interes și asupra reprezentațiilor dramatice, să resimtă cu emoție pietatea tragică a acestora sau să se dedea cu căldură unor plăceri pure ale inteligenței unite cu altele ale sensibilității.

Relativ, durata tragediei latine a fost scurtă. Atît prin indiferența publicului cît și prin concurența pe care i-au făcut-o spectacolele comice (vom vedea, ulterior, că *atellanele* erau spectacole mult mai capabile să polarizeze simțirea națională și populară), ea și-a încetat timpuriu existența. Încă din epoca lui August, aproape că nu se mai dădeau reprezentații tragice. Genul — cel puțin în ce privește materializarea lui pe scenă — putea fi considerat ca apus. Diferite mărturii contemporane, e drept, vorbesc încă despre existența unor autori tragici cu reputație : Pomponius Secundus, Julius Maternus ș.a. Cum însă din operele lor nu ni s-a mai păstrat nimic, e greu ca prin simple supoziții sau referințe lăturalnice să încercăm a modifica o impresie, mai bine zis aproape o certitudine generală.

În vremea aceasta, comedia a fost mai norocoasă. N-a dispărut o dată cu imperiul, ci i-a supraviețuit acestuia timp de secole. Pînă aproape în vremurile noastre, în unele din comediile care la Roma și Napoli au făcut deliciul petrecerilor populare, se puteau găsi resturi de situații și personaje din vestitele *atellane*.

Dar minimalizarea tragediei latine nu trebuie dusă prea departe. Există dovezi autentice că totuși acest gen a existat, că și-a avut și el viața lui, atît în conștiința păturii culte, cît și în adeziunea simțirii populare. Cicero vedea în tragedia latină o glorie a națiunii. Quintilian considera tragedia latină ca fiind

cu mult superioară comediei ; în susţinerea convingerilor lui, acest autor părea gata să egaleze piese ca *Thieste* de Varus sau *Medeea* de Ovidiu cu cele mai bune tragedii greceşti. Împăratul August, în chiar momentele de culme ale puterii sale, considera drept o onoare şi o misiune să încerce a compune şi el tragedii. Horaţiu, care pe de o parte nu-şi ascundea mîhnirea că publicul latin prefera spectacolele grosolane de circ, pe de altă parte stăruia să arate că există un suflu al cugetului latin şi că acest suflu îşi afirmă una din puterile lui tocmai în creaţia tragică. Aşa se şi explică, de altminteri, atitudinea lui de temperare din *Ars Poetica*.

Exemplul împăratului făcuse să se nască o adevărată contagiune a creaţiei tragice. Toţi, poeţi autentici ca şi alţii improvizaţi, se gîndeau să compună tragedii. *Ars Poetica*, cu regulile şi principiile ei severe de creaţie, a fost compusă şi pentru a se pune o stavilă acestei invazii de imitaţie, de uşurinţă şi de vanitate. Horaţiu respecta prea mult genul tragic, ţinea prea mult la demnitatea lui de gîndire, pentru a-l lăsa pe seama improvizaţiilor ori pe aceea a simplelor mode literare.

Cu excepţia lui Seneca (despre care ne vom ocupa mai tîrziu şi care alcătuieşte în viaţa tragediei latine un capitol aparte), nu ni s-au păstrat din operele tragicilor latini decît fragmente. Multe din acestea sînt doar versuri sau maxime frumoase culese de gramaticieni sau de amatori de vorbe de spirit. Cele care prezintă un interes mai marcat, şi care de fapt alcătuiesc principala documentaţie pe baza căreia au putut fi reconstituite caracterele tragediei latine, sînt fragmentele păstrate de Cicero şi folosite de acesta ca podoabe poetice în tratatele sale de filozofie.

2. Livius Andronicus

Poetul era de origină greacă, probabil din Tarent. Se crede că a fost dat ca pradă de război în lotul familiei lui Livius Salinator, de la care mai tîrziu, prin eliberare, şi-a tras şi numele. În casa stăpînilor săi a fost întrebuinţat ca preceptor de limbă greacă şi latină pentru copiii acestora.

După primul război punic, Senatul a ţinut ca jocurile romane ce urmau să se ţină pentru celebrarea victoriei să semene cu cele greceşti. Cu această ocazie, Andronicus a fost însărcinat să traducă în latineşte o tragedie şi o comedie greacă. Întrucît această activitate a continuat şi după aceea, sîntem îndreptăţiţi să credem că prima încercare a avut succes. Încă dinainte, Livius Andronicus tradusese pentru elevii săi *Odiseea*, socotită drept cartea de căpătîi pentru educaţia tineretului grec. Acum, însă, prin activitatea sa de teatru, Livius Andronicus devenea într-un mod şi mai viu, şi mai activ, un principal agent al influenţei greceşti asupra noii culturi latine, încă în curs de formaţie.

Din toată opera lui tragică s-a mai putut salva doar atît : patruzeci de versuri şi cîteva titluri. Însă şi aşa, puţine la număr, aceste urme sînt instructive. Aflăm din ele că Livius Andronicus n-a fost un creator, ci numai un traducător. Putem cel mult să-i atribuim, ca parte de contribuţie originală, cele cîteva parafraze adăugate textelor traduse. Ce trebuie mai cu seamă reţinut, e că prin el teatrul latin a făcut cunoştinţă cu arta încadrată de reguli a grecilor. Istoriile literare îl socotesc drept întemeietorul limbii literare, al poeziei şi al artei dramatice la romani. Traducerile lui Livius Andronicus erau pro-

zaice. Foloseau o limbă dură, fără destulă culoare şi expresie poetică, dar vie şi interesantă prin fermitatea ei. Împreună cu poemele autorului nostru, aceste traduceri pătrundeau în toate şcolile latine, unde multă vreme au fost comentate şi adeseori luate ca modele de literatură. Horaţiu, cel atît de sever în ce priveşte respectul pentru tradiţiile vechii poezii latine, aproba această inovaţie. Deşi departe ca atmosferă poetică de căldura şi arta originalelor greceşti, traducerile lui Livius Andronicus au putut totuşi să transmită lumii latine imaginea eroilor greci, cu trăsăturile lor pasionale, eroice, aventuroase, resemnate, într-un cuvînt cu caracteristicile lor profund *umane*. Forma, într-adevăr, era săracă ; aceasta n-a împiedicat însă ca ea să redea lupta tragică a eroilor cu forţele de neînvins ale Destinului, să imprime în sensibilitatea noilor spectatori latini înţelesul dramatic al vieţii şi să producă asupra acestei sensibilităţi impresii puternice.

O dovadă, de ecoul pe care l-a putut avea acţiunea începută de Livius Andronicus, o găsim în dispoziţia favorabilă pe care oficialitatea romană, plecînd probabil de la rezultatele acestei acţiuni, a început s-o aibă faţă de manifestările de teatru. Astfel, Senatul a acordat confraţilor lui Livius Andronicus — muzicanţi, autori, actori — un loc de reuniune şi de cult în templul Minervei, pe muntele Aventin. Mai mult decît atîta : Titus-Livius arată că în anul 207 î.e.n., în cursul celui de-al doilea război punic, poetul a fost însărcinat să compună un imn solemn, ce urma să fie cîntat de un cor de douăzeci şi şapte de fecioare, imn prin care trebuia să se mulţumească zeilor pentru victoria de la Metaur.

Prin Livius Andronicus, poezia greacă a căpătat drept de cetăţenie certă la Roma ; acesta e faptul care marchează, mai bine ca oricare altul, locul poetului în viaţa teatrului şi a literaturii latine.

3. Naevius

Cnaeus Naevius a trăit între anii 270—202 î.e.n. Se deosebea mult ca fire de contemporanul său Livius Andronicus. În vreme ce acesta punea în lucrul său o silinţă răbdătoare şi înţeleaptă, celălalt dădea dovadă de entuziasm şi neastîmpăr. Manifesta în mod viu trăsăturile rasei sale de italian ; ca soldat luptase în primul război punic, iar ca plebeu pasionat de politică avea să se aleagă din răzvrătirile lui împotriva aristocraţiei cu ani de închisoare şi în cele din urmă cu un exil.

A debutat în teatru puţin timp după Livius Andronicus, către anul 234 î.e.n. A compus numeroase tragedii şi comedii pentru jocurile care în epoca aceea începuseră să reprezinte o importantă manifestare artistică a cetăţii. Majoritatea acestor tragedii se inspirau în mod vădit din piese şi legende greceşti. Avea însă şi zvîcniri de originalitate. Astfel, într-una din piesele sale a pus în scenă copilăria lui Romulus şi a lui Remus, întemeietorii legendari ai Romei; într-alta, după triumful din anul 222 î.e.n. al lui Marcellus, a reprezentat luarea localităţii Clastidium, un important fapt de arme din vechea perioadă a istoriei latine. Ambele subiecte erau tratate într-o notă de patetism şi de însufleţire patriotică, făcînd din scena dramatică un mijloc de sărbătorire şi de propagare a unor triumfuri naţionale.

Actorii distribuiţi în aceste drame cu subiecte istorice apăreau pe scenă îmbrăcaţi ca senatorii sau ca demnitarii romani, cu togă brodată, aşa-numita *praetexta*; de aici şi denumirea de *fabulae praetextae*, dată acestor drame.

Deşi pline de avînt şi de simţire patriotică, tragediile lui Naevius n-au fost primite de către publicul latin cu prea multă căldură. Simplele traduceri din greceşte ale lui Livius Andronicus au plăcut nemăsurat mai mult. Faptul pare ciudat; în orice caz, e greu să i se găsească explicaţii. Se poate, însă, ca el să fi fost în detrimentul literaturii latine; într-alt fel captat, şi mai cu seamă într-alt fel susţinut de către simţirea poporului său, nu este exclus ca momentul marcat de Naevius să fi putut însemna un început promiţător, organic, de constituire şi de creştere a unei tragedii latine originale.

În ce priveşte meşteşugul poetic, i se atribuie meritul de a fi introdus în teatrul latin versul dramatic prin excelenţă: iambul trimetric sau *senarius*.

Textele tragediilor lui Naevius nu ni se mai păstrează. Chiar dintre titluri, putem fi siguri doar de cîteva: *Andromache sine Hector proficiscens, Danae, Hesione, Iphigenia, Lycurgus, Equus Trojanus.*

Dispunem doar de cîteva fragmente tragice din care tot ce putem deduce e tonul de filozof moralist al poetului, încălzit pe alocuri de simţire lirică:

„Tată, sînt fericit să fiu lăudat de tine, un om pe care îl laudă toată lumea..."

„Spuneţi-ne, în ce chip aţi devenit stăpîni: prin forţă sau prin şiretenie?"

„Averea cîştigată uşor, uşor se şi cheltuieşte."

„Fiul meu, aşază aceasta în inima ta, cu grija cu care acela care culege în vie aşază strugurii în coş!"

„Contemplă cu linişte frumuseţea şi chipul unei fecioare!"

Vom reveni asupra acestui autor, în dezvoltările închinate comediei latine. Ca poet comic, Naevius s-a bucurat din partea concetăţenilor săi de o primire mai largă; de altminteri, însăşi viaţa lui se leagă de acest gen prin mai multe acţiuni şi episoade.

Istoriceşte vorbind, Naevius are merite mari. Pe deasupra influenţei greceşti, de care a înţeles să nu se despartă niciodată, se simte la el o dorinţă şi o străduinţă de originalitate latină. A izbutit — bineînţeles în condiţiile începătoare de atunci ale culturii latine — să apropie unele elemente din fondul epic local de genurile mai rafinate ale poeticii greceşti şi să le împrumute prin acest contact mai multă culoare şi mai multă demnitate literară.

4. Ennius

Principala figură a vechilor tragici latini a fost Quintus Ennius. A trăit între anii 239—169 î.e.n. Deşi născut în Calabria, viaţa şi opera sa ni-l înfăţişează ca avînd profunde trăsături şi convingeri romane. Nu i se cunosc începuturile vieţii. Cînd Cato l-a descoperit în Sardinia şi l-a convins să vină la Roma, avea vîrsta de treizeci şi opt de ani. Sectator al doctrinelor pitagoreice, era pătruns de credinţa că sufletul lui Homer se reîncarnase într-al său. Cunoştea bine limba greacă şi se bucura de reputaţia unui mare învăţat.

A dezvoltat o activitate literară întinsă, îmbrățișînd genuri variate : epopee, tragedie, comedie, satiră, morală, filozofie, polemică ș.a. Ca simțire poetică, păstra legături vizibile cu înaintașii săi, Livius Andronicus și Naevius ; ca viziune, tindea spre genuri pe care în curînd avea să le ilustreze Horațiu și Virgil. Pe de o parte, deci, opera lui Ennius putea să măsoare progresele înregistrate de literatura latină între primul și cel de-al doilea război punic ; pe de altă parte, ea marca un proces de tranziție între perioada de început a acestei literaturi și perioada ei clasică.

Din opera lui epică și tragică ni s-au păstrat fragmente mai abundente decît din poeții care i-au precedat. Severitatea și frumusețea lor ne ajută să înțelegem pentru ce în epoca lui s-a bucurat de prețuirea lui Scipion și a lui Caton și pentru ce Cicero vorbește despre el cu venerație.

Continuînd pe Naevius, poetul nostru a urmărit să dea la iveală o operă care să însemne pentru poporul său ceea ce însemna *Iliada* pentru poporul grec. În opera sa *Annale* a dat la iveală un poem eroic, în optsprezece cărți, în care povestea toată istoria Romei, începînd cu iubirea legendară a zeului Marte și ajungînd pînă la al doilea război punic, redat cu multă însuflețire și cu tot atîtea detalii. Romanii au iubit acest poem, ca pe puține alte opere. Le sărbătorea gloria, le punea în lumină legendele naționale și în genere cuprindea acțiunile lor ca popor într-un suflu de mare poezie. În fond, *Annalele* aveau în totul înariparea, înțelesul și puterea de comunicare a unei epopei naționale.

Ennius a compus și opere dramatice : tragedii și comedii. Primele — mai importante și mai numeroase decît celelalte — s-au bucurat în ochii latinilor de o prețuire aproape egală cu aceea a *Annalelor*. S-au putut salva unele fragmente, ceea ce ne-a dat putința să reconstituim titlurile : *Achilles, Ajax, Alcmeon, Alexander, Andromacha, Antiope, Athamas, Cresphontes, Dulorestes, Erachteus, Eumenides, Hectoris Lytra, Hecuba, Iphigenia, Medeea, Medus, Melanippa, Nemea, Neoptolemus, Phoenix, Telamon, Telephus, Thyestes*. După cum se vede din această înșirare, subiectele erau povești ; aparțineau ciclului troian și deveniseră romane prin adopțiune. În două din ele, însă, se puneau în scenă evenimente latine : *răpirea sabinelor* și *cucerirea Ambraciei*.

Principalul model al lui Ennius a fost Euripide. Dramele în care să nu se fi inspirat din acesta au fost puține. Ca și modelul său, poetul din Ennius apărea dublat de un moralist. La pateticul poeziei, el adăuga tot timpul o aplecare spre considerații etico-religioase ca și spre argumentări filozofice. In teatrul lui pasiunile își dau mîna cu ideile. Personajele lui Ennius se întreabă asupra destinului și adesea pun în discuție hotărîrile acestuia. O dată cu trăsăturile oamenilor analizează și caracterele zeilor. Le place să raționeze și să emită sentințe moralizatoare, cele mai multe din acestea stăpînite de un spirit epicurean. Nu se tăgăduiește că ar exista o rasă a zeilor ; rămîne însă de văzut dacă aceștia se ocupă de rasa oamenilor, din moment ce constatăm că în viață cei buni nu sînt răsplătiți și cei răi nu sînt pedepsiți, ci adeseori se întîmplă tocmai contrariul. Perfecțiunii divine, deci, i se opun argumente scoase din spectacolul obișnuit al existenței. Situîndu-se sub același unghi de gîndire, personajele lui Ennius fac aprecieri ironice la adresa acelora care socotesc că pot conduce pe alții prin diferite mijloace divinatorii și care în același timp în viața lor proprie nu pot să administreze nici cel mai neînsemnat lucru.

Sentimentul valorilor morale urmează de aproape gîndurile şi acţiunile personajelor. Faptul se traduce în aprecieri întocmite în stil de maxime ; profunzimea conţinuturilor lor se împleteşte strîns cu frumuseţea artistică a formulării.

Iată, de pildă, argumente în sprijinul ideii de solidaritate umană :

„Omul care arată cu bunăvoinţă calea celui ce rătăceşte se poartă ca acela care lasă şi pe alţii să-şi aprindă făclia de la a sa ; faptul că lumina a fost transmisă n-o împiedică să strălucească şi mai departe."

Îşi cristalizează ideile sale asupra vieţii şi asupra oamenilor în maxime :

„Prietenul sigur poate fi văzut mai cu seamă în timpuri nesigure."

„Capul desprins de gît se rostogoleşte pe cîmpie ; ochii săi pe jumătate morţi strălucesc, căutînd parcă încă lumina."

„Roma e în picioare, datorită datinilor ei străbune şi oamenilor ei mari."

Ca roman, stăpînit deci de idei caracteristice poporului său, Ennius socoteşte că dreptul are mai multă putere educativă asupra oamenilor decît virtutea ; virtutea — declară unul dintre personajele sale — poate fi uneori atinsă şi de către cei răi, pe cînd dreptul îi respinge întotdeauna pe aceştia.

Întocmai ca în teatrul atenian, ideea unei fatalităţi de neînlăturat este prezentă şi în teatrul lui Ennius. Fondul filozofic şi puterea dramatică a acestei idei întrec caracterul ei religios. Nu numai oamenii, dar şi zeii sînt supuşi unei forţe implacabile a Destinului. Nimeni n-ar putea să se sustragă legilor lui oarbe şi supreme ; acestea au fost hotărîte o dată pentru totdeauna. Stăpînirea pe care o pun asupra indivizilor este totală ; cu voia sau fără voia lor, ei sînt ţinuţi să îndeplinească în viaţă rolul care le-a fost destinat.

Mărturisirile eroilor au forţă dramatică. Nota lor patetică decurge simplu, natural, fără eforturi sau artificii. Sînt exprimate într-un ton cald, apropiat, semănînd cu acela pe care îl întîlnim în viaţa obişnuită.

5. **Pacuvius**

Marcus Pacuvius, nepot de soră al lui Ennius, se înscrie deopotrivă în seria marilor tragici din perioada republicii. A trăit între anii 220—130 î.e.n. Pe lîngă poezie, se ocupa şi cu pictura, în care de asemenea se spune că ajunsese să fie reputat. Datorită firii lui bune, se bucura în lumea romană de multe prietenii. Horaţiu vorbea cu mare admiraţie de poezia lui dramatică, socotindu-l unul dintre cei mai de seamă tragici ai vechii lumi latine.

Tragediile pe care le-a compus se rînduiesc în categoria *praetextae*, întrucît urmăreau să aducă în scenă subiecte romane. S-au bucurat de multă popularitate, pînă tîrziu, în timpul lui Iuliu Cezar, cînd continuau să fie jucate. Şi ele, nu ni s-au păstrat decît în fragmente risipite. Au putut să fie identificate cu precizie o seamă de titluri : *Anchises, Antiopa, Armorum, Judicium, Atalanta, Chryses, Dulorestes, Hermiona, Iliona, Medeea, Niptra, Periboea, Teucer, Thyestes.* Dintre acestea, celebre sînt *Antiope* şi *Dulorestes.*

Spre deosebire de Ennius, care strălucise prin simplitatea şi nota lui de familiaritate, Pacuvius apărea ca un poet învăţat, iubitor de comentarii filozofice, uneori mergînd cu discuţiile sale pînă la o notă de pedanterie :

„Există filozofi care susţin că soarta (Fortuna) este nebună, oarbă şi stupidă. O numesc oarbă, pentru că nu vede încotro se îndreaptă, ca şi cum s-ar afla pe un glob de piatră într-o veşnică rostogolire ; o socotesc nebună, pentru că este crudă şi nestatornică ; şi, în sfîrşit, o cred stupidă, pentru că nu ştie să deosebească pe omul bun de cel rău. Alţi filozofi, dimpotrivă, pretind că nu există soartă ; tot ce se întîmplă, se întîmplă prin jocul întîmplării. Este o părere ce-ar putea fi adevărată ; faptele o confirmă adesea. Priviţi-l, de pildă, pe Oreste ! Adineauri era rege, şi iată că acuma a devenit cerşetor. Găsim în această schimbare un naufragiu, nu o lovitură a soartei."

Ca expresie, Pacuvius era superior contemporanilor şi adversarilor săi. Muncea mult forma, îi dădea colorit poetic, ştia să găsească mijloace potrivite prin care să redea problemele minţii, frămîntările inimii, varietatea aspectelor din natură. Se spune că avea un deosebit simţ al cuvintelor şi al nuanţelor. Varron — cunoscutul poet şi filozof care în secolul I î.e.n. avea reputaţia celui mai învăţat dintre romani — aprecia în mod deosebit bogăţia şi energia stilului lui Pacuvius ; aceasta nu-l împiedica, însă, să precizeze că poetul abuza uneori de cuvinte sonore, de ornamente preţioase sau de antiteze căutate cu dinadinsul. Faptul a fost scos la lumină de mai mulţi ; adeseori, adversarii poetului s-au folosit de acest argument pentru a bate monedă împotriva lui. Nu este exclus ca Pacuvius să fi greşit ; dar nu e mai puţin adevărat că faptul i-a şi folosit, deoarece aceste căutări şi subtilităţi i-au dat putinţa să lucreze asupra limbii, să-i descopere sonorităţi noi şi să-i rafineze mijloacele de expresie. Ca şi predecesorii săi, Pacuvius a fost şi el tributar modelului grec. Trebuie însă să precizăm că n-a căzut niciodată într-o imitaţie servilă, ci s-a străduit ca în fiecare din piesele sale să aducă şi o notă de originalitate personală.

6. Attius

Deşi din aceeaşi familie de spirite cu Ennius şi Pacuvius, Lucius Attius se deosebeşte de aceştia, în special de cel din urmă, prin vigoarea stilului, prin înălţimea ideilor, prin linia sa mai aspră şi mai hotărîtă. S-a născut în anul 170 î.e.n. şi a murit în preajma anului 90. Dintre greci, a avut ca model principal pe Eschil. Multă vreme i s-au atribuit o seamă de fragmente din traducerea lui *Prometeu* de Eschil şi a *Trahinienelor* lui Sofocle ; mai tîrziu, critica le-a restituit lui Cicero. Deopotrivă, a dat atenţie şi subiectelor romane ; dovadă, tragedia *Brutus*, din care Cicero ne-a păstrat un fragment important în *De divinatione*, I. Celelalte fragmente ce s-au mai putut salva nu au nici pe departe întinderea şi însemnătatea acestuia. Horaţiu, care în genere a păstrat multe rezerve faţă de poeţii vechi, l-a elogiat în *Ars Poetica :* „Nu este mică gloria acelora care au avut curajul de a părăsi urmele grecilor, ca în schimb să cînte faptele patriei lor..."

Descrierile lui Attius, spre deosebire de acelea ale lui Pacuvius, nu urmăreau atîta să dea o zugrăvire amănunţită a faptelor, cît să seziseze în mod viu

imaginaţia prin nota lor energică şi hotărîtă. Mai mult decît de linie şi de mişcare elegantă, ele se preocupă să creeze o impresie de voinţă şi de putere.

Întocmai ca modelul său grec, Eschil, poetul nostru înţelegea să se aplece cu preferinţă asupra trăsăturilor de severitate ale vieţii. Cicero ne spune că piesa sa *Atrea* inspiră teamă, făcînd să se înfioare cugetele spectatorilor. Attius se simţea în elementul său cînd avea de înfăţişat scene de ură, de tiranie, de lupte fratricide, sau de cruzimea soartei faţă de actele şi sentimentele omeneşti.

7. Observaţii şi aprecieri

Dacă urmărim linia evolutivă a celor trei mari tragici latini: Ennius, Pacuvius şi Attius, putem observa o direcţie inversă faţă de linia marilor tragici greci. Tragedia greacă a început cu severităţile de ordin filozofic ale lui Eschil, pentru a coborî apoi treptat pe pămînt cu Sofocle şi Euripide. Tragedia latină, dimpotrivă, a plecat de la subiecte şi situaţii umane. Ennius a imitat pe Euripide; Pacuvius, dintre toţi tragicii greci, s-a simţit mai aproape de Sofocle; iar Attius şi-a luat drept model principal pe Eschil.

Ce explicaţie să dăm acestui fapt? Cînd tînăra literatură latină a intrat sub influenţa elenă, în Grecia Mare dramele lui Euripide se bucurau de o întinsă popularitate. Conţinuturile lor mai umane, şi totodată mai libere de tradiţii şi de prejudecăţi locale, le făceau accesibile tuturor, le dădeau ceea ce se putea denumi încă de pe atunci o rază de universalitate. Sofocle nu putea fi înţeles chiar de la început; pentru aceasta era nevoie ca spiritul latin să se apropie ceva mai mult, să se impregneze mai viu de esenţele simţirii elene. Cu atît mai mult, pentru Eschil. Înainte de a se fi ajuns la un gust suplu şi esenţial al valorilor literare, înainte mai cu seamă de a se fi produs în lumea latină un simţ înalt al erudiţiei şi al informaţiei, era greu ca Eschil, cu trăsăturile sale atît de caracteristic atice, să fie înţeles, preţuit şi încetăţenit la Roma.

Cît de organică a fost întrepătrunderea în tragedie a spiritului grec cu cel latin? În ce măsură concepţia dramatică latină a rămas tributară celei greceşti sau a putut să-şi dea o independenţă spirituală? Cîtă valoare aveau tragediile latine cînd le punem alături de cele atice? Iată întrebări care au frămîntat şi frămîntă încă mult pe cercetători şi pe oamenii de idei, începînd încă din perioada antică, adică o dată cu contemporanii procesului.

În *De finibus*, Cicero afirmă că dramele latine nu sînt altceva decît traduceri cuvînt cu cuvînt ale dramelor greceşti. În *Academice (Academicorum libri quatuor)* afirmaţia e oarecum atenuată: dramele latine au imitat numai sensul celor greceşti, nu şi expresia acestora. În care din aceste două păreri, acest mare scriitor şi gînditor latin a avut mai multă dreptate?

Modelul grec, într-adevăr, a fost urmărit de aproape. Corul, personajele, construcţia generală, economia părţilor, mersul acţiunii — toate acestea sînt de factură grecească. Uneori, autorii latini inovează: reunesc două sau mai multe piese într-una, combină elemente din Eschil cu altele din Sofocle şi Euripide. Sînt însă inovaţii timide, stîngace, în care modelul grecesc, departe de a fi înlăturat, continuă să rămînă în picioare şi să domine.

Totuşi, cum s-a mai arătat, tragedia latină n-a fost în totul lipsită de originalitate. Aparenţele sînt acelea care sînt; fondurile, însă, trădează mai mult. Sub veşmînt grec, aceste tragedii au fost piese latine. Găsim în ele mai

puţină poezie ; spiritul roman n-avea încă destulă supleţe ca să redea cu mijloace proprii graţia, coloriturile şi armonia modelelor atice. Personajele, şi ele, nu mai au, ca sub pana lui Eschil şi Sofocle, acea simplitate limpede şi armonioasă, care putea să facă din ele modele generale de umanitate ; mai dure, cu trăsături mai marcate, aceste personaje aduc în scenă condiţii de viaţă locale şi au în totul înfăţişarea unor patricieni romani. Limbajul lor e presărat adesea cu formule ca acestea : *liberum quaerendum causa, plebs, imperator* — care ne duc cu mintea la noţiuni de drept roman şi ne fac să simţim ecouri ale unei mentalităţi statale, aceea despre care ştim că stăpînea pînă în adîncime cugetul latin.

Tragedia latină nu are naturaleţea celei greceşti ; în schimb, denotă mai multă energie, mai multă voinţă. Poeţii greci, mai aplecaţi asupra naturii umane, nu se sfiau să pună pe seama acesteia şi momente de slăbiciune, de deznădejde, însoţite de lamentaţii naive, pline de ingenuitate ; poeţii latini, dimpotrivă, făceau din el o fiinţă capabilă să sufere în tăcere, să reziste în faţa oricărei dureri, să nu se lase niciodată înfrîntă de vreo slăbiciune. La fel şi cu celelalte personaje. Ele primeau o întipărire de putere, în care elementul propriu-zis uman trebuia să rămînă în umbra elementului moralizant de prestigiu al forţei ori al demnităţii cetăţeneşti. Stoicismul de mai tîrziu, din tragediile lui Seneca, îşi făcea astfel apariţia, cu anticipaţie.

Grecii personificau totul, însufleţeau fiecare gînd şi fiecare mişcare, puneau pînă şi în cea mai aspră temă sau situaţie de viaţă semne ale unei înseninări poetice. Latinii, dimpotrivă, puneau accentul pe *idee ;* aceasta îşi impunea să fie precisă, rezumativă, să aibă vivacitate, nu însă prin jocuri de culori şi de imagini, ci prin puterea ei de a pătrunde precis în cugete şi a le domina dintr-o dată. În vreme ce arta grecilor era făcută să se insinueze în cugete, cugete pregătite prin simţirea frumuseţii poetice pentru primirea şi asimilarea ideii abstracte, arta latină, dimpotrivă, manifesta tendinţa de a se impune energic, prin sobrietatea şi concentrarea formulării. De aici, preferinţa acesteia pentru maxime şi sentinţe morale, pentru versuri ca bătute în medalie, pentru antiteze, pentru gînduri spuse în formă lapidară, pentru replici energice, pentru prezentări în care ideea să domine asupra sentimentelor. Publicul latin de teatru preţuia mult aceste procedee ; cel puţin aşa rezultă din scrierile lui Seneca şi ale sfîntului Augustin. Maximele şi sentinţele morale rostite pe scenă au familiarizat poporul cu ideile filozofice şi l-au împrietenit cu doctrine de viaţă ca acelea reprezentate de Solon, de Crisip, de Appius şi de Caton.

Am amintit, în treacăt, despre tragediile numite *praetextae.* E nevoie să revenim asupra lor, cu cîteva lămuriri suplimentare. Acest nume, prin care se indica veşmîntul consulilor, era dat tragediilor cu subiecte romane. Principalul lor iniţiator fusese Naevius, poetul stăpînit de însufleţite simţiri patriotice. Unele subiecte puneau în scenă subiecte din legendele şi din istoria latină veche ; altele cîntau acţiuni şi evenimente contemporane. S-ar putea ca unele din ele să fi fost scrise din îndemnul conducătorilor politici, în dorinţa acestora de a li se slăvi puterea şi strălucirea ; nu e mai puţin adevărat, însă, că fără participarea emotivă a poeţilor, fără patriotismul şi entuziasmul acestora, piesele n-ar fi avut în ele vibrarea şi căldura capabile să trezească interesul şi simpatia maselor de spectatori. Oricum, ele ne dovedesc că latinii au văzut în genul tragic nu numai un material bun de transpus în limba pro-

prie, ci şi un domeniu mai adînc, constitutiv, de natură să adăpostească în el forme şi iniţiative de creaţie naţională.

Ca şi la greci, durata tragediei latine a fost scurtă. După Attius, nu mai întîlnim nici un poet tragic care să merite cu adevărat acest nume. Pompilius, Strabon, Santra — autori despre care se face menţiune în diferite mărturii contemporane — nu erau nici pe departe la înălţimea înaintaşilor lor. Chiar dacă se scriu încă tragedii, acestea nu mai sînt destinate scenei, ci formează doar materialuri de lectură pentru şedinţe publice sau reuniuni particulare. Tragedia latină a vieţuit doar în perioada veche ; în marea perioadă clasică, ea n-a mai putut să pătrundă. Explicaţia ce s-a dat faptului e plauzibilă. Dezvoltarea tragediei, ca gen putînd să exprime mai bine decît altele forţa morală a unei colectivităţi în construire sau a unei colectivităţi în plină sănătate istorică, s-a făcut la romani în perioada veche, republicană, cînd moravurile erau mai severe, cînd conştiinţa cetăţenească era la ordinea zilei, cînd sentimentul patriotic stăpînea toate cugetele.

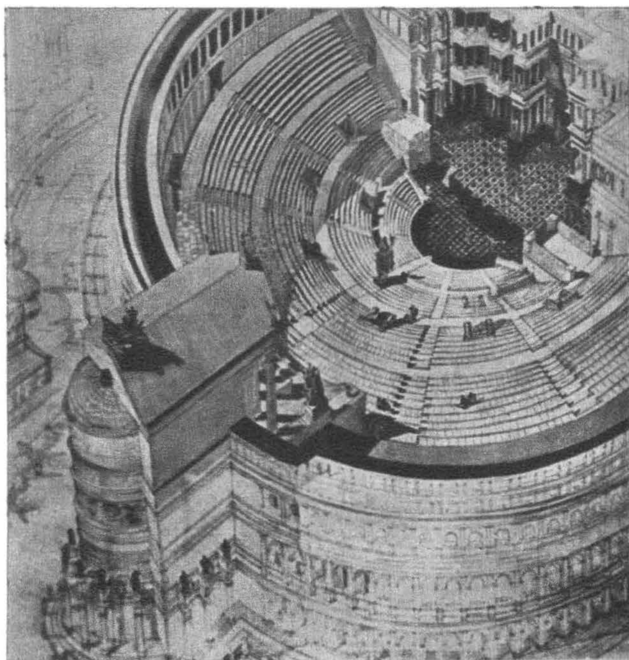
Totuşi, cariera tragediei latine nu se opreşte aici. În viaţa universală a teatrului şi a literaturii dramatice, ea va avea încă de jucat roluri. Modelul ei, departe de a se stinge, va răsări din nou în lumină, cu fiecare renaştere europeană a spiritului tragic.

COMEDIA LATINĂ

1. Privire generală

Comedia latină, dacă o comparăm cu cea greacă, n-a avut nici ea o dezvoltare ieşită din comun. Aceleaşi cauze şi împrejurări, care au împiedicat tragedia să dureze şi să-şi capete o mai mare autonomie, au dăunat şi comediei. Există impresia, chiar, că genul comic a rămas în urma celui tragic. Cicero, de pildă, care vedea în tragedia latină o glorie a geniului naţional, nu s-a gîndit niciodată să facă o afirmaţie asemănătoare şi asupra comediei. Cel mult, s-a mărginit să precizeze că o comedie trebuie să redea în mod real „imaginea vieţii". Rămîne de văzut, dacă în această precizare nu se ascundea şi o critică, privind acele producţii mai vechi sau contemporane care nu putuseră împlini o asemenea condiţie.

Adevărul e că romanii şi-au însuşit spiritul tragediei mai cu uşurinţă decît pe acela al comediei. Tragedia, cu doctrina ei de curaj şi de eroism, cu natura ei mai abstractă, avea mai multe puncte de apropiere cu concepţia de severitate cetăţenească din perioada republicană a Romei. Împămîntenirea ei în mentalitatea publică găsea astfel ecouri şi sprijin în însăşi structura sufletului naţional. Nu tot aşa au stat lucrurile, în ce priveşte comedia. Aceasta, ca să se poată constitui, trebuia să fie vie, naturală, să exprime direct situaţii şi împrejurări locale. Comediei nu i s-ar fi îngăduit să procedeze în general, cu date dintr-o ordine principială a vieţii umane ; ea trebuia să aducă în scenă tipuri autentice, intrigi legate de moravurile epocii şi ale locului, stări de spirit capabile să exprime simţirea curentă a colectivităţii naţionale. Subiectele exotice, împrumutate din comediile greceşti, puteau ele oare să satisfacă aceste condiţii ? Fireşte că nu. În orice caz, nu puteau să le satisfacă în întregime. De aceea comedia latină nu s-a putut niciodată suda în întregime cu sufletul popular şi naţional. Chiar în momentele ei de înflorire, cînd era reprezentată de minţi cuprinzătoare ca acelea ale lui Plaut şi Terenţiu, comedia latină păstra încă în ea o stîngăcie, o notă de artificialitate, o lipsă de comunicare integrală cu sentimentul comun al cetăţii. Pe de o parte, e clar că genul comic latin nu s-a putut constitui ieşind din faza primitivă a cîntecelor *fescennine,* decît prin influenţa comediei greceşti ; pe de altă parte, trebuie să recunoaştem că tocmai această influenţă grecească, cu strălucirile ei greu de egalat, a împiedicat comedia latină să realizeze prin libertate de inspiraţie o mare dezvoltare. Cu-



Reconstituire a teatrului lui Pompei din Roma, în viziunea arhitectului italian Limongelli.

Scena teatrului roman din Sabrata.



Dansator etrusc. *(După Silvio d'Amico, op. cit.)*



Doi actori romani într-o scenă de tragedie. *(Detaliu dintr-o sculptură, teatrul din Sabrata, oraş antic pe ţărmul Tripolitaniei.)*



Statueta unui actor comic, cu mască şi coroană pe cap. ***(Muzeul Vatican, Roma.)***



Coreg instruind pe actori.
(Muzeul Naţional, Napoli.)

Figură din comediile *atellane*. *Dosennus*: cocoşat, caricatură de atoateştiutor, pedant de bîlci.



Actori reprezentînd personaje din comediile *atellane*. (*După Silvio d'Amico, op. cit.*)

In Camei

vîntul lui Quintilian, deci, poate fi socotit ca adevărat: *in comoedia maxime claudicamus* [1].

Există în toate acestea o nuanţă de care trebuie să ţinem seamă. Comedia latină n-a strălucit, n-a cunoscut o evoluţie inegalabilă; aceasta nu înseamnă, însă, că n-a avut o viaţă proprie, cu realizări, cu conţinuturi demne de luare-aminte, cu partea ei de originalitate. Nici nu se putea să n-o aibă! Romanii, ca de altminteri toate popoarele italice, aveau totuşi aptitudini naturale pentru arta dramatică în general, şi pentru arta comică în special. Populaţia ţărănească din Latium era vestită pentru umorul şi buna ei dispoziţie, pentru nota sa de bun-simţ şi de ironie muşcătoare. Nu avea fineţea şi ingeniozitatea graţioasă a grecilor; în schimb, ştia să observe bine, să găsească ridicolul oamenilor şi al situaţiilor, să descopere partea caricaturală din înfăţişarea oamenilor şi din faptele lor. Deopotrivă, ştia să găsească expresia potrivită, care în cuvinte puţine dar pătrunzătoare să dea tuturor acestora formularea aşteptată. Lipsa de eleganţă era înlocuită cu justeţea caracterizării şi cu precizia exprimării. De notat că această exprimare nu se ferea ca adesea să folosească şi termeni îndrăzneţi, de o picanterie naivă dar comunicativă. În fond, toate acestea erau trăsături capabile să se realizeze dramatic, şi mai cu seamă să susţină manifestarea genului comic. De altminteri, să nu uităm că latinii au creat *satira*; ar fi fost de-a dreptul absurd ca ei să nu fi avut aplecări şi pentru comedie, un gen atît de apropiat de aceasta.

2. Comedia palliata

Comediile latine de inspiraţie şi de factură grecească se numeau *palliatae* sau *crepides*. Denumirea se trăgea de la pallium şi crepides, costumele greceşti în care se îmbrăcau personajele de pe scenă.

Comedia de provenienţă greacă a fost introdusă şi aclimatizată la Roma o dată cu tragedia. Aceiaşi autori care au compus primele tragedii au compus şi primele comedii. Primul care trebuie menţionat este Livius Andronicus; ştim despre el că a fost cel mai activ propagator al influenţei greceşti la Roma. Opera lui comică s-a pierdut în întregime. Ni se mai păstrează din ea doar două titluri şi patru-cinci versuri. Ce putem presupune, e că aceste comedii nu erau îndeajuns de adaptate gustului încă rudimentar al publicului latin. Altminteri, nu ne-am putea explica de ce tinerii romani de familii bune nu s-au legat de ele, ci pentru moment le-au respins; le-au lăsat pe seama actorilor de profesiune, pentru ca în schimb să se întoarcă la reprezentaţii de *satura*, adică de forme comice mult inferioare, dar care în ochii lor aveau meritul că erau produse naţionale ale spiritului latin.

Ennius, ca poet comic, a avut o soartă asemănătoare. Şi despre el ştim doar foarte puţine lucruri. Cunoaştem în mod cert numai trei titluri de comedii: *Ambracia*, *Cupiuncula* sau poate *Caprunculus* şi *Pancratiastes*; cel de-al patrulea, *Celestis*, e doar probabil. Se crede că toate erau opere mediocre.

Mult mai marcat a fost Naevius. Ca autor comic, s-a realizat pe mai multe registre decît Livius Andronicus. Găsim în repetoriul său atît comedii cu

[1] În comedie, mai ales, rămînem inferiori.

titluri greceşti, cît şi altele cu conţinuturi latine. În primele a folosit procedeul de *contaminare ;* acesta consta în a cuprinde într-o singură piesă acţiuni, episoade şi personaje din mai multe modele greceşti.

Fragmentele ce ni s-au mai păstrat din opera lui comică, departe de a ne oglindi toate caracterele acesteia, sînt însă în măsură să ne descopere unele trăsături interesante.

În bună parte, verva satirică şi batjocoritoare din comediile lui Naevius continuă pe aceea a vechilor cîntece *fescennine.* Multe din glumele sale, cu tonul lor rustic, erau făcute să placă ţăranilor, soldaţilor şi în genere mulţimilor cuprinse de entuziasmul serbărilor populare.

Alteori, sub haina de glumă şi de ironie a versurilor comice, putem recunoaşte observaţii, sugestii şi sfaturi morale. Nota vie şi spirituală în care sînt redate face ca intenţia lor moralizatoare să nu pară greoaie sau afectată. Celebre, în privinţa aceasta, sînt versurile în care ne este schiţat portretul cochetei. În traducere liberă, acestea sună după cum urmează :

„Cocheta, întocmai ca într-un cor de dans, trece de la un rol la altul şi le îndeplineşte pe toate cu aceeaşi uşurinţă. Salută pe unul, face un semn altuia, strînge mîna celui de-al treilea, împinge cu piciorul pe al patrulea, arată inelul celui de al cincilea, mai strigă pe unul, cîntă cu un altul, şi, în sfîrşit, scrie ceva cu degetul pentru al nu ştiu cîtelea..."

În comediile cu subiecte locale, Naevius, luînd oarecum ca model spiritul caustic de polemică al lui Aristofan, nu s-a sfiit să pună în cauză familii şi personaje dintre cele mai de seamă ale Romei. Astfel, într-un fragment, pe care ni l-a păstrat criticul şi gramaticianul latin de mai tîrziu Aulus-Gellus, se face cu destulă transparenţă o aluzie satirică la o aventură din tinereţe a lui Scipio Africanul, marele general, învingătorul din Spania şi din războaiele punice.

Încercarea lui Naevius nu era uşoară ; în orice caz, ea apărea însoţită de riscuri mari. Fapte care la greci puteau să pară simple, fireşti, la romani erau de natură să trezească reacţiuni şi rezistenţe. Cu spiritul lor de toleranţă şi de privire mai liberă asupra lucrurilor, grecii admiteau ca satira să meargă cît de departe, punînd în cauză chiar pe cei mai înalţi demnitari ai cetăţii ; ce se cerea, era ca această satiră să cadă pe situaţiuni omeneşti reale şi să fie prezentată în condiţiuni artistice. Roma, în schimb, era o ţară a disciplinei, a respectului sacrosanct pentru ceea ce purta marca autorităţii de stat ; în asemenea condiţiuni, a satiriza public o instituţie publică sau un personaj politic putea să fie considerat un act de rebeliune sau un act de irespect faţă de formele vieţii de stat. De altminteri, legile romane în fiinţă interziceau în mod formal ca scriitorii să atace public viaţa de cetate şi pe cetăţeni.

Oarecum, încercarea lui Naevius a rămas o încercare izolată. Nici contemporanii şi nici urmaşii lui nu-şi găsesc vreun îndemn de a o continua. Curînd, comediile latine vor renunţa cu totul la subiectele sau la aluziile politice, pentru a se preocupa doar de viaţa particulară ori de viaţa de lume. Cu alte cuvinte, nu va triumfa spiritul grec din teatrul lui Aristofan, ci acela din comediile urmaşilor acestuia. O clipă, într-adevăr, Naevius a încercat să reediteze la Roma gloria lui Aristofan. Însă Plaut, care ca fecunditate comică îi este superior, va rămîne credincios lui Filemon şi lui Menandru, făcînd în aşa

fel încît principala manifestare a comediei *palliata* să poarte întipăririle acestora. Dar, să nu anticipăm. Despre Plaut ne vom ocupa mai pe larg într-un capitol următor.

3. Forme de tranziție

Cele mai multe din datele ce ne autoriză să vorbim despre un asemenea capitol ne sînt comunicate de către Cicero, în scrisorile și în scrierile sale literare.

Este vorba de comediile care marchează trecerea de la comediile lui Plaut la acelea ale lui Terențiu, acești poeți alcătuind cele două nume majore ale comediei latine. Plaut, deși legat de modele grecești, încerca totuși să facă atmosferă locală, latinizînd titlurile pieselor ; Terențiu, în schimb, le-a păstrat neschimbată forma greacă. Drept reprezentanți ai acestui moment, se dau mai multe nume : Trabea, Atilius, Aquilius, Imbrex ș.a. Cel mai important, mai bine zis singurul despre care avem unele referințe, este Caecilius.

Quintus Caecilius Statius a trăit între anii 219—166 î.e.n. După Aulus-Gellus, era de origină galică și s-ar fi născut la Milan. Ni s-au mai putut păstra din opera lui doar cîteva titluri și cîteva fragmente, dintre care doar două sînt mai lungi : unul de șaptezeci de linii și celălalt de douăsprezece. Diferiți autori latini l-au menționat adesea. Cicero, mai cu seamă, deși recunoaște că stilul său nu este îndeajuns de limpede, îl numește totuși un poet comic în toată puterea cuvîntului. Varron îl consideră tot atît de maestru în a conduce acțiunea și a înnoda intriga, pe cît era de maestru Plaut în dezvoltarea caracterelor și Terențiu în desfășurarea dialogurilor.



Scenă dintr-o comedie *palliata*. O cîntăreață din dublu flaut. Actor recitînd prologul din *Formion*.

Comediile lui Caecilius erau imitate după autorii greci de după Aristofan. Prin trăsăturile lor mai caracteristice, aparţineau genului *palliatae*. Multe personaje erau împrumutate din comediile lui Plaut : soţul bătrîn care îşi drăcuia soţia, parazitul, sclavul care vine în scenă sfîrşit de oboseală ţinîndu-şi stăpînul de pulpana hainei ş.a. Unele replici sînt rudimentare, de gust vulgar ; de exemplu : un soţ, adresîndu-se unui alt soţ, îi spune : „cît despre a mea (soţia), îmi place foarte mult de cînd a murit".

Cîteodată sub aceste acoperăminte grosolane, spiritul şi delicateţea din modelele greceşti devin de nerecunoscut. Aulus-Gellus, vorbind despre acest fapt, compară un pasaj din Caecilius cu altul similar din Menandru. Quintilian, şi el, exprimă : „în comedie şchiopătăm, deşi înaintaşii noştri lăudau mult pe Caecilius".

Totuşi comediile acestui autor ne-au înfăţişat şi unele tipuri noi. Printre cele mai caracteristice sînt de notat : tatăl care din principiu lasă fiului său libertatea, fiul care din respect pentru bunătatea tatălui său nu îndrăzneşte să-l înşele, bătrînul melancolic care se plînge de a fi o povară atît pentru alţii cît şi pentru el însuşi etc. Observăm, la toate acestea, o îndulcire a trăsăturilor, o blîndeţe mai mare a moravurilor. Psihologia personajelor e urmărită cu mai multe adînciri ; devine mai caldă, mai nuanţată. Unele observaţii — trăsătură care la Plaut apărea doar sporadic — iau înfăţişare de maxime morale, încărcate de bunăvoinţă : „duşmanii noştri cei mai răi au obrazul surîzător şi inima întunecată" ; „numai un prost sau un necunoscător în ale vieţii ar putea pretinde că iubirea nu este cea mai de seamă dintre zeităţi ; ea ne poate face nebuni sau înţelepţi, bolnavi sau plini de sănătate" ; „vai, ceea ce găsesc mai trist în bătrîneţe, e să simţi că o dată cu vîrsta devii o povară pentru ceilalţi" ; „trăieşti cum poţi, dacă nu poţi trăi cum vrei !" ; „adeseori sub haina mizerabilă a săracului se ascunde înţelepciunea însăşi" ; „omul poate să fie pentru om un zeu, dacă îşi înţelege datoria".

Mergînd mînă în mînă cu aceste transformări de fond, forma devine şi ea mai artistică. Influenţa lui Menandru e vizibilă. Piesele lui Caecilius reprezintă încă un pas înspre elenizarea literaturii latine. Titlurile acestor piese, în care denumiri latine se juxtapun pe denumiri greceşti, ne pot da în această privinţă indicii sigure.

Intelectualii latini primeau această accentuare a elenizării cu satisfacţie, întrucît ea răspundea nevoilor şi aspiraţiilor lor spirituale în creştere. Publicul, însă, manifesta unele rezerve. Avem dovada faptului, în aceea că uneori piesele lui Caecilius au fost primite cu ostilitate. Bătrînul actor Ambivius Turpio mărturiseşte că într-unele din piesele lui Caecilius de-abia s-a putut menţine în scenă, iar într-altele a fost chiar alungat de-a binelea de către protestele publicului. Mai departe, însă, bătrînul histrion a ţinut să precizeze că aceste manifestări n-au fost decît nişte cabale nedrepte, puse la cale de către duşmanii poetului.

4. Comedia togata

Comedia cuprinsă sub această denumire face parte din încercările latine, în secolele II şi I î.e.n., de a se găsi o formulă nouă, regeneratoare, capabilă să umple golurile create prin declinul pieselor *palliata*. Din aceeaşi categorie



Personaje din comediile latine: *parazitul* și *soldatul.* (*Codice Vaticano di Terenzio.*)

mai făceau parte comediile numite *atellane* și *mimele.* Dintre toate, doar acestea din urmă au putut să polarizeze simpatia spectatorilor și să aibă ca manifestare dramatică o existență mai fermă. Celelalte au rămas oarecum la jumătatea drumului, ceea ce însă n-a împiedicat ca în zvîcnirea lor de viață să se producă unele accente și inițiative meritînd să fie subliniate.

Ca trăsătură principală, comediile *togata* își propuneau să aducă în scenă situații și personaje romane. Înțelesul acestei încercări era un înțeles realist; în ipoteza c-ar fi reușit, comedia latină ar fi devenit mai familiară, mai apropiată de viața locală, mai puțin imitativă și tributară unor modele străine.

Ca reprezentanți mai de seamă ai acestei încercări, se citează trei nume de autori comici: Titinius, contemporan cu Terențiu, Atta, despre care știm doar atîta că a murit în anul 77, și Afranius.

Titinius a trăit în secolul al II-lea î.e.n. Fragmentele ce ni s-au mai putut transmite din opera sa sînt puțin interesante. Nici din opera lui Afranius nu ni s-a păstrat mai mult. În schimb, avem despre el referințe mai numeroase. Comentatorii vechi îl comparau cu Menandru și priveau opera lui comică în mod elogios. Se crede că a scris un număr apreciabil de comedii cu subiecte din moravurile romane, adică de tip *togata;* într-unele din acestea introducea personaje și scene din clasele inferioare (*comediae tabernariae*). Piesele s-au jucat pînă în epoca imperiului, ceea ce ne dă o dovadă de popularitatea lor. Contribuie la aceasta și stilul lor — cel puțin așa rezultă din unele mărturii ale lui Cicero.

Subiectele comediilor *togata,* atît cît se poate desprinde din fragmentele rămase, puneau în scenă aspecte ale moravurilor romane. *Fullonia* lui Titinius purta pe spectatori în lumea piuarilor și călcătorilor de meserie, descriindu-le cu putere plastică deprinderile și ticurile lor profesionale. În *Gemina,* același autor aducea în scenă o femeie amarnică, maniacă a scuturatului, gata în orice moment să-și dojenească slugile, și mai cu seamă atît de autoritară cu soțul ei, încît acesta nu putea face nici un pas fără s-o încunoștințeze sau să-i ceară încuviințarea. Comediile *Psaltria* și *Quintus* luau în rîs pe străinii sau pe provincialii greci care vorbeau stîlcit, dialectal, fără să cunoască limba latină. *Aquae Caldae,* comedia atribuită lui Atta, își culegea materialul de observație din viața elegantă a celor bogați în stațiunile balneare. *Divortium,* comedia lui Afranius, mai substanțială decît altele în ce privește puterea de observare și descriere a moravurilor, făcea spectatorilor cunoștință cu tatăl care din zgîrcenie prefera să împiedice căsătoria fiicei sale decît să plătească zestrea promisă.

Dintre autorii citaţi, desigur, cel mai complex, mai viu şi deci cel mai interesant, a fost Afranius. Aşa cum singur a recunoscut în prologul comediei *Compitalia* — el a împrumutat, pe lîngă Menandru, şi din autorii latini, mai cu seamă din Terenţiu, despre care socotea că e spiritual în tot ce a scris. Comediile sale au întotdeauna şi un fond moral, putînd fi tradus în aprecieri de ordin general, vecine ca înţeles şi ca formulare cu maximele şi sentinţele. De exemplu : „copiii nu fac prea mare caz de viaţa părinţilor, cînd aceştia vor să fie mai degrabă temuţi decît respectaţi" ; „doar înţelepţii ştiu să iubească ; ceilalţi nu fac decît să rîvnească la aceasta" ; „...tinereţea, frumuseţea, buna cuviinţă, *acestea* formează adevăratele încîntări ; e zadarnic ca bătrîneţea să încerce a folosi vreun filtru". Uneori, aceste aprecieri de ordin moral reflectă, pe lîngă înţelepciune, şi delicateţe de suflet : „totul e ca puţin să şi suferi, indiferent pentru care motiv" ; „dacă i-a fost ruşine, atunci e salvat" ; etc., etc. Afranius a întrunit multe sufragii, dar nu pe toate. Quintilian, de pildă, îl învinovăţea că într-unele din comediile sale era prea puţin moral. Rămîne deci de văzut dacă această învinovăţire era îndreptăţită sau nu.

Încercarea comediilor *togata* de a constitui în lumea latină un repertoriu naţional n-a dus la rezultate. Motivul principal stă, nu atîta în lipsa de talent a scriitorilor legaţi de această iniţiativă, cît în lipsa lor de îndrăzneală. N-au avut tăria să se despartă de severitatea procedeelor din *palliata*. *Togatae*-le au rămas întotdeauna în umbra lui Terenţiu, după cum acesta, la rîndul său, a rămas tributar grecilor de-a lungul întregii lui creaţii. Faptul că aceste comedii aveau titluri latineşti, că aduceau pe scenă o seamă de situaţii locale sau că personajele purtau costume romane, nu era suficient pentru a se aduce la lumină o creaţie naţională. Ar mai fi trebuit ceva : un fond nou, capabil ca în unghiurile lui de înţelegere să cuprindă o viziune originală a vieţii, nu una împrumutată. Or, aceasta nu s-a produs. Masa mare a poporului latin ar fi dorit altceva ; fineţea, rafinamentele, politeţea şi chiar arta subiectelor străine, toate acestea n-au cucerit-o. Epilogul unei asemenea situaţii nu putea fi decît unul singur : curînd, comediile *togata* aveau să treacă şi ele în uitare, pe acelaşi drum cu comediile *palliata*.

5. Atellanele

O altă încercare a comediei latine de a se regenera, compensînd astfel golul produs prin eşecul *palliatae*-lor, a format-o readucerea în actualitate, bineînţeles cu modificări adaptate la scara vremii, a vechilor comedii populare numite *atellane*.

Întîia oară, întîlnim *atellane*-le în vechiul teatru italic. Împrumutîndu-le, romanii le-au păstrat denumirea originală de *fabulae atellanae*. Această denumire se trăgea de la Atella, oraş al oscilor, în Campania. *Atellane*-le erau nişte farse sau comedii bufe, de tip rustic, pe care oscii le reprezentau în teatre de piatră, încă dintr-o epocă în care romanii aproape nici nu se gîndeau că s-ar putea înălţa fie şi scene de lemn în incintele circurilor.

De multe ori, *atellane*-le aduceau pe scenă subiecte improvizate. Dialogurile erau lăsate pe seama actorilor, depinzînd deci de verva, de fantezia şi de ingeniozitatea acestora. Personajele erau convenţionale ; în rîndurile lor puteau fi numărate diferite tipuri groteşti, culese din toate straturile societăţii. Luate

în general, aceste producţii aveau asemănări vizibile cu dramele satirice greceşti. Oarecum, personajele se juxtapuneau. Ceea ce erau Satirii, Panii sau Silenii în comediile greceşti, aici, în aceste comedii italice, erau apariţiile purtînd numele de Maccus, Bucco, Pappus, Dorsellus, Panniculus ş.a. Cît despre celelalte apariţii : servitori mojici, lacomi şi gălăgioşi, bătrîni îndrăgostiţi şi păcăliţi etc. — asemănările erau şi mai vizibile.

Comediile *atellane* au durat cît au durat ; în schimb, unele dintre tipurile lor le-au supravieţuit, trecînd fără schimbări sensibile în teatrul modern italian, şi mai cu seamă în *commedia dell'arte.* Astfel, Maccus, personajul lacom şi poltron, va deveni Pulcinello din comediile napolitane ; Pappus, tipul bătrînului ridicol, poate fi socotit drept strămoşul cunoscutului Messer Pantalone. La fel şi cu celelalte personaje : Bucco, numit astfel pentru obrajii săi umflaţi, era prin excelenţă tipul netotului ; Dorsellus — personaj pe care în diferite feluri îl vor relua la nesfîrşit toate farsele italiene — era şi el un tip ridicol de zgîrcit cu pretenţii de mare învăţat în ale astronomiei ; Manducus, care trebuia să înfăţişeze pe mîncăul insaţiabil, purta o mască pe care era desenată o gură enormă, cu dinţii mari şi grotesc vizibili ; cît despre Panniculus, cu costumul lui făcut din bucăţi şi bucăţele, nu greşim dacă recunoaştem în el pe înaintaşul arlechinului.

E sigur că toate aceste personaje s-au bucurat din partea publicului de o deosebită favoare. De altminteri, supravieţuirea amintită mai sus dă dovadă limpede de aceasta. În orice moment, obrajii bucălaţi ai lui Bucco sau înfăţişarea comică a lui Dorsellus făceau deliciul maselor de spectatori. Publicul mai intelectual, şi el, resimţea o satisfacţie asemnătoare ; ce reclama poate în plus, era ca intriga să fie mai înlănţuită şi stilul ceva mai îngrijit.

Încetăţenirea la Roma a comediilor *atellane* s-a făcut în etape.

O primă etapă, caracterizîndu-se prin comedii *atellane* improvizate sau semiimprovizate, a durat de la introducerea la Roma (se crede, curînd după întemeierea cetăţii) pînă în epoca lui Pomponius din Bolonia şi a lui Sylla (sec. al II-lea î.e.n.). De la început, aceste comedii s-au bucurat de o primire favorabilă din partea tineretului roman. Acest tineret nu putea să concureze la jocurile scenice obişnuite, întrucît erau socotite ca infamante, bune numai pentru histrioni. În ce priveşte însă comediile *atellane,* situaţia era alta. Tineretul roman şi-a impus să organizeze asemenea reprezentaţii doar pentru el, ferindu-le astfel de atingerea histrionilor. Faptul i-a interesat pe aceşti tineri cu atît mai mult, cu cît jargonul osc, în care la început trebuiau rostite comediile *atellane,* le dădea o anume libertate a cuvîntului, pe care deocamdată limba oficială a cetăţii nu le-ar fi putut-o îngădui. În general, piesele din această perioadă zugrăveau moravuri rustice din ţinuturile Campaniei.

A doua etapă, care a durat pînă în anii consulatului lui Iuliu Cezar, este socotită drept cea mai importantă din toate. Comediile *atellane,* ieşind din faza improvizărilor, dispun acum de texte scrise. Cadrul lor s-a lărgit, subiectele sînt mai variate, acţiunea şi ea este ceva mai susţinută. Iată, de pildă, titluri de comedii *atellane* din această epocă, atribuite lui Pomponius : *Cîntăreaţa din liră, Pictorii, Maccus soldat, Maccus păzitor al sigiliilor, Brutarul, Negustorul de sclave, Păzitorul unui templu, Augurul, Prostituata, Medicul, Candidatul* ş.a. Existau şi piese cu subiecte inspirate din istorie, ca de pildă *Astreea* şi *Agamemnon presupus,* atribuite tot lui Pomponius. Tot în această

etapă, mai pot fi citaţi şi autorii : Quintus Novius, Afranius, Titinius, Fabius Dorsennus, Mummius etc. Cel mai fecund — se crede — a fost Quintus Novius, din a cărui operă s-au mai putut păstra cîteva fragmente ; se spune că ar fi scris cincizeci de comedii.

O ultimă etapă s-a dezvoltat în epoca imperială, cînd de asemenea se pare că *atellane*-le au fost în gustul publicului şi că s-au bucurat de o întinsă popularitate.

Comediile *atellane* — am văzut — ar putea fi socotite drept o reacţiune a spiritului italic contra mulţimii de importuri greceşti la Roma. Cu toate acestea, ele n-au putut evita în întregime influenţa teatrului grec. Analogiile lor cu drama satirică greacă erau numeroase şi, desigur, nu printr-o simplă întîmplare. *Atellane*-le, şi ele, erau jucate după piesele serioase, pentru ca prin nota lor veselă să alunge ceva din impresia sumbră lăsată în sufletele spectatorilor de către celelalte.

Comediile *atellane* puneau în scenă subiecte variate. Cîteodată, cinismul şi pornirea lor spre obscenitate aproape că nu cunoşteau margini. Se complăceau, de pildă, să ia în derîdere teatrul mai serios şi pe actorii mai de autoritate care îl slujeau. Îşi făceau o bucurie din a ataca legende şi superstiţii naţionale ale Latiumului, înfăţişîndu-le personajele sub aspecte groteşti. Principala lor aplecare sta în zugrăvirea moravurilor populare. Comediile *togata*, şi ele, aduseseră în scenă unele zugrăviri de oameni şi de moravuri. Însă, în comparaţie cu ceea ce aveau să aducă în scenă comediile *atellane*, acestea nu erau decît nişte începuturi. Pomponius şi Novius, de pildă, vor pune în comediile lor, cu îndrăzneală, tipuri variate din viaţa de metropolă, din viaţa din provincie ca şi din viaţa mediilor rurale. Vor face să defileze prin faţa noastră, în amestecul acela pitoresc care este însuşi peisajul vieţii, paracliseri, toreadori, cîntăreţi din flaut, soldaţi, plugari, meşteşugari, brutari etc. Aluzia politică, de asemenea, era frecventă. *Atellane*-le nu se sfiau să ia în rîs moravurile electorale, uneori cu un umor reţinut, alteori însă cu ieşiri vii şi brutale. Figura candidatului care face promisiuni mincinoase alegătorilor, ca şi a aceluia care după înfrîngere îşi dă consolarea că sufragiul universal este orb apar în centrul satirei politice.

Cu aerul că satirizează magistraţi din Campania sau din Galia, comediile *atellane* puneau de fapt în cauză viaţa romană şi demnitari ai acesteia. Stratagema era binevenită ; altminteri, cenzura de stat le-ar fi interzis manifestarea. Mai conta şi faptul că *atellane*-le nu erau jucate de către histrioni, ci de către tineri amatori de bună condiţie socială ; oricum, faţă de ceilalţi actori şi de celelalte manifestări de teatru, aceasta le crea un privilegiu vizibil.

6. Mimele

Atellane-le, întocmai ca *palliata* şi *togata*, au durat cît au durat. Nici acestea n-au avut destulă tărie şi destulă substanţă pentru a constitui un teatru latin naţional. Toate, pînă la sfîrşit, au cedat faţă de preferinţa mult mai stabilă pe care marele public latin a arătat-o *mimelor*.

Ce erau acestea, din ce se constituia conţinutul şi manifestarea lor scenică ?

Pentru a stabili filiaţia exactă a mimelor latine, e necesar să ne întoarcem cu mintea la teatrul grec, şi anume la unele din formele lui decadente.

Mimele au apărut întîi în Grecia. Denumirea, propriu-zis, nu s-a precizat chiar de la început. Este vorba de nişte improvizaţii comice, scurte, cu notă bufonă, pe care le jucau nişte actori numiţi în diferite feluri : *sofişti, disceli ști, paradoxologi* etc. Denumirea de „mime“ s-a stabilizat atunci cînd aceste producţii au început să fie scrise.

Repede, mimele au devenit populare în Grecia. Aduceau în scenă, mai cu seamă, imitări bufone de caractere şi personaje. De obicei erau scrise în versuri iambice, de unde denumirea de *miniambi,* dată adesea atît pieselor, cît şi autorilor. Acestora din urmă li se mai spunea şi *mimografi.* În general, mimele erau nişte farse libere, uneori chiar indecente, zugrăvind trăsături ridicole ale indivizilor şi ale situaţiilor contemporane. Acţiunea era minimă sau chiar lipsea cu totul ; tot aşa, lipsea şi corul. Interpretarea actorilor nu-şi simţea obligaţia să respecte textul ; adesea, gesturile treceau înaintea cuvintelor. De altminteri, se crede că originar mimele erau în proză ; forma versificată s-a dezvoltat doar mai tîrziu. Piesele erau de mai multe feluri : hilaro-tragedii, parodii, *silli* (mici poeme muşcătoare, cu elemente atît de dramă, cît şi de satiră în ele), *griffi* (piese semănînd cu nişte şarade în acţiune) etc. Reprezentarea mimelor se făcea cu acompaniament muzical de flaut ; de aici, denumirea de *mimaules.* Deşi de provenienţă şi de factură populară, mimele au constituit adesea o desfătare a celor bogaţi şi puternici, prin aceea că ridiculizau defectele celor mulţi, răzbunîndu-i astfel împotriva comediei democratice, a cărei satiră se îndrepta aproape de regulă împotriva aristocraţiei.

Actorii de mime, dată fiind mulţimea personajelor şi situaţiilor puse în scenă, erau numeroşi. S-a propus o clasificare a lor, după natura rolurilor pe care trebuiau să le joace. Unii, de pildă, *biologii,* aveau specialitatea de a reproduce pe scenă caractere ori de a întocmi portrete personale ; alţii, *cinedologii,* erau maeştrii glumelor licenţioase şi ai gesturilor obscene. Tot aşa, *parodiştii* imitau pe luptători, pe poeţii ditirambici sau pe alţii, după cum *logomimii* aveau misiunea să parodieze vorbirile sau pronunţiile defectuoase. Etc. etc. O altă clasificare numeşte pe actorii de mime după costumul pe care-l purtau în scenă : *ithyfalli, phallophori, magozi* etc. Între aceştia *phallophorul* întrunea cel mai bine caracterele mimului primitiv. În timpul jocului nu purta mască ; avea însă obrazul mînjit cu funingine sau acoperit cu scoarţă de papirus. Îmbrăca un plastron făcut dintr-o reţea de cimbrişor, pe care se adăugau frunze de acant (talpa-ursului) şi punea pe cap o coroană de iederă cu violete. Făcîndu-şi intrarea pe scenă, în pas măsurat şi cadenţat, el rostea de regulă cuvintele :

> „Bacchus ! Bacchus ! Bacchus ! ţie, Bacchus, îţi consacrăm aceste versuri. Vom împodobi ritmul lor simplu cu cîntece variate, care nu sînt pentru urechile fecioarelor. Lăsăm deoparte cîntecele vechi ; imnul pe care ţi-l înălţăm n-a mai fost rostit pînă acuma.“

După aceasta începea acţiunea, acea acţiune în care actorii îşi luau libertatea de a persifla pe oricine.

Alţi actori, ithyfallii, care se bucurau de trecere mai cu seamă în Grecia Mare, purtau o mască ale cărei culori trebuiau să redea obrazul unui om

turmentat de băutură, aveau pe cap o coroană şi erau îmbrăcaţi într-o tunică împestriţată, ale cărei mîneci lungi atîrnau mai jos decît mîinile.

Nu toate mimele erau licenţioase. Grecii au compus şi mime decente, cu conţinut moral. Acestea, însă, nu erau destinate scenei populare, ci erau degustate doar în cercuri restrînse. Cel mai de seamă autor de asemenea mime a fost Sofron din Siracusa. Un alt autor, ale cărui mime au primit denumirea de *mime aristocratice*, a fost Xenarc. Comediile acestora erau reprezentate în interiorul palatului lui Hieron. Aristotel le citează adesea; se spune de asemenea că Platon le asculta cu plăcere. Cu privire la formă, se crede că erau scrise într-o proză cadenţată, foarte apropiată de forma versificată.

Romanii au adoptat acest gen cu uşurinţă şi cu bucurie, dîndu-i o extindere cu mult mai mare decît aceea pe care a avut-o în lumea greacă. Cuvîntul *mimus* desemna, deopotrivă, şi opera şi pe interpreţi. Mai tîrziu, în perioada imperiului, a devenit o denumire generală pentru actori, cu excepţia celor de comedie şi de tragedie. Încetul cu încetul, *atellane*-le au fost înlocuite de către mime. Încă din timpul lui Iuliu Cezar, victoria acestora părea completă. Publicul roman le primea cu satisfacţie şi chiar cu entuziasm. Mimele erau nişte farse, uneori cu caracter bufon, alteori cu caracter mai dramatic, avînd subiecte care în genere încercau să se apropie de realitate. Adesea, această apropiere de realitate izbutea să aibă mişcare, expresie, să redea sugestiv bucăţi din viaţa de toate zilele, să cîştige prin naturaleţea şi spontaneitatea lor adeziunea neprecupeţită a publicului. Predilecţia acestuia aluneca înspre situaţii şi personaje vulgare. Nota caricaturală era frecventă; uneori aceasta mergea pînă la precizări îndrăzneţe, vecine cu cruzimea şi cu indecenţa. Aluziile politice, la început vagi, cu timpul au devenit mai accentuate. În unele momente ale republicii, spiritul de frondă era chiar vizibil. Cicero vorbeşte despre aceste manifestări cu interes; vedea în ele începuturi de reacţiune ale opiniei publice împotriva despotismului în creştere al lui Cezar.

Mai tîrziu, sub imperiu, mimele s-au alăturat acestuia, măgulind vanităţile împăraţilor şi zeflemisind pe aceia care dintr-un motiv sau altul nu erau bine văzuţi la curte.

Libertăţile de conţinut ale mimelor mergeau mînă în mînă cu libertăţile pe care şi le luau şi actorii în jocul şi înfăţişarea lor. Se simţea la ele, în raport cu celelalte producţii de teatru, o scădere treptată a convenţionalităţii. Actorii nu mai purtau măşti şi adesea apăreau pe scenă în costume de oraş. Fiind numeroşi, formau trupe compacte. Ei au început să pătrundă la Roma, mai cu seamă după cucerirea Tarentului. Această pătrundere s-a accentuat după victoriile lui Sylla în Grecia. Se spune chiar că mimii Sorix şi Metrobius pătrunseseră pînă în intimitatea acestuia, bucurîndu-se din partea lui de o deosebită favoare. Ca şi în Grecia, actorii de mime primeau diferite denumiri, după natura rolurilor pe care trebuiau să le susţină sau după particularităţile costumului cu care apăreau în scenă. De exemplu: *mimi ricinati* (intrau desculţi pe scenă), *mimi communes* (care susţineau preludiul spectacolului), *mimi emboliarii* (jucau în *orchestra*, în scena de intermezzo), *mimi exodiarii* (care aveau rolul de-a încheia spectacolul în notă de veselie) etc. Rolurile feminine erau susţinute de către actriţe; faptul, care nu era încă îngăduit în spectacolele de tragedie şi de comedie, era însă curent în reprezentarea mimelor.

Actorii de mime aveau capul ras şi purtau costume împestriţate ; în picioare nu aveau nici coturni, nici *socci* (papuci caracteristici ai actorilor) ; adesea, intrau în scenă desculţi. Actorul principal, care pe lîngă rolul său propriu-zis avea în grijă şi desfăşurarea generală a spectacolului, se numea *arhimim*. Mai tîrziu, pentru că acelaşi nume îl purta şi şeful bufonilor întrebuinţaţi în diferite roluri în funeraliile demnitarilor, a primit denumirea de *actor* sau *mimorum magister*.

Mimele, într-adevăr, au marcat o manifestare de decadenţă, atît în teatrul grec, cît şi mai cu seamă în cel latin. Totuşi, ar fi nedrept să le tăgăduim orice merit, mai bine spus orice legătură cu funcţiunea esenţială a operei dramatice. Felul cum nu se lăsau impresionate de convenţionalităţi, ca şi aspiraţia lor spre observarea vieţii şi spre simplitate, ne obligă să recunoaştem că în ele existau germeni şi elemente active de renovare dramatică.

Operele lui Decimus Laberius (107—43 î.e.n.) şi ale lui Publius Syrus (104—41 î.e.n.) ne pot da în această privinţă confirmări instructive. Aceste opere erau compuse cu decenţă, cu căldură, cu un curaj marcat al atitudinilor, ceea ce le ridica la nivelul comediilor propriu-zise şi le dădea, pe lîngă ţinuta etică, şi una literară. La origine, primul fusese cavaler, iar celălalt sclav. Laberius, jignit de Cezar, s-a răzbunat împotriva acestuia prin aluzii rămase celebre :

„Romani, noi am pierdut libertatea !" sau „Probabil că se teme mult acela care este temut de toată lumea". *(Necesse est multos timeat, quem multi timent.)*

Publius Syrus, la rîndul lui, îşi puncta dezvoltările cu maxime morale, pe care scriitorii vechi le-au citat adesea cu însufleţire, şi care încă şi astăzi pot fi date ca modele de pătrundere psihologică şi de exprimare concentrată : „a face bine unuia care este demn de el, este ca şi cum l-ai primi tu însuţi" ; „plînsul moştenitorilor este rîs sub mască" ; „săracului îi lipseşte puţin, în vreme ce zgîrcitului îi lipseşte tot" ; „cu cît se discută mai mult, cu atîta adevărul se îndepărtează" ; „a refuza cu politeţe este pe jumătate a da" ; etc. etc.

Opiniile favorabile ale unor scriitori — între aceştia Marţial ocupă locul de frunte — ca şi maximele sau tiradele sentenţioase din textele lui Decimus Laberius şi Publius Syrus n-au izbutit să creeze în jurul mimelor o atmosferă de respect şi de prestigiu. Publicul le aplauda ; dar părţi întregi din opinia gravă a cetăţii continua să le condamne. Majoritatea scriitorilor vechi le priveau cu îndoială şi chiar cu asprime. Aceştia vedeau în mime un act de degradare morală, o şcoală de imoralitate şi de pervertire a caracterelor. Scriitori laici, reputaţi ca destul de liberi în judecăţile lor literare, ca şi scriitori creştini, cu nota lor mai exegetică, îşi dădeau mîna în a susţine opinii asemănătoare. Astfel, în vreme ce scriitori ca Ovidiu şi Juvenal considerau că veselia mimelor este obscenă şi că toată puterea de inventivitate din aceste piese se reduce la şiretlicuri de femei stricate faţă de bărbaţii lor proşti şi încornoraţi, alţii, ca apologiştii creştini Tertulian şi Arnob, se considerau îndreptăţiţi să admonesteze pe creştinii ce găseau plăcere în a fi de faţă la asemenea reprezentaţii.

Chestiunea, totuşi, nu este atît de simplă pe cît s-ar părea. Nu este cazul să punem mimele în rîndul formelor dramatice superioare, dar nici să le des-

considerăm cu totul. Felul cum au întrunit în ele accente de nobleţe morală alături de coborîri aproape obscene în vulgaritate poate fi privit şi ca o slăbiciune, şi ca o putere. Nu este exclus ca tocmai această împerechere de contraste să fi constituit marele lor succes. Au putut astfel să împace multe gusturi : şi ale amatorilor de scene rudimentare sau licenţioase, ca şi ale naturilor rafinate, capabile să aprecieze o reflecţiune filozofică, să reţină o maximă morală sau să se bucure de o frază poetică. Romanii aveau o psihologie specială, deosebită mult de a grecilor : brutalitatea lor instinctivă, uneori aproape animalică, nu excludea un fond moral conceput cu severitate şi tot cu severitate adus la îndeplinire în viaţa lor particulară şi cetăţenească. Puţine alte producţii artistice, ca mimele, aveau astfel putinţa să împace dintr-o dată ambele aceste exigenţe.

Nu este mai puţin adevărat că în timpul imperiului mimele au alunecat pe o pantă mai vizibilă de decadenţă. Cu cît deveneau mai la modă, cu cît în jurul lor se făcea mai mult zgomot, cu atîta declinul lor se pronunţa mai tare. Criza a început de la pervertirea textului. Mulţi actori de mime erau totodată şi autorii lor. Cînd aceştia au devenit favoriţii şi stipendiaţii împăratului, ei nu au mai lăsat textelor semnificaţiile lor tradiţionale, ci au început să le modifice neîntrerupt, după locul evenimentelor şi după preocuparea de a măguli vanitatea augustului stăpîn. Mijloacele de reprezentare, de joc şi de tehnică teatrală se perfecţionau ; în schimb, valoarea literară a textului, neputînd să se menţină întreagă în mijlocul atîtor contingenţe, avea să scadă zi cu zi, pînă la a-şi pierde însăşi conştiinţa elementară de sine.

PLAUT

1. Viața

Plaut, cel mai de seamă poet comic latin, s-a născut la Sarsina, în Ombria, cam în jurul anului 254 î. e. n. Provenea dintr-o familie obscură ; cu alte cuvinte, era un plebeu. A venit la Roma de tînăr, în căutarea existenței. Pînă către vîrsta de patruzeci de ani, a practicat diferite meserii, unele grele și umile, altele aventuroase. Îl vom vedea, mai întîi, angajat într-o trupă de comedieni, și curînd după aceasta antreprenor de spectacole. Cu banii cîștigați se va avînta în comerț, pentru ca în puțină vreme riscurile acestuia să-l ruineze cu desăvîrșire. Copleșit de amărăciune și dezorientat de această aventură, Plaut a intrat în serviciul unui brutar, care îl punea să învîrtească din greu la roata morii. Ca să scape de această corvoadă — se spune — s-a gîndit să devină autor comic. Planul, deși îndrăzneț, nu cuprindea nimic extraordinar în el. Plaut dispunea de toate mijloacele ca să-l aducă la îndeplinire. Vechile lui relații cu trupele de actori îi ajutaseră să deprindă multe din regulile și secretele tehnicii de teatru. Tribulațiile lui de pînă atunci îi dăduseră putința să cunoască viața, cu multele și variatele ei dificultăți. Mai cu seamă, avusese ocazia să cunoască tocmai oameni și situații din acelea care puteau să intre cu folos în materialuri de comedie. Străbătuse locuri diferite, avusese de-a face cu toată acea mulțime pestriță de oameni de care depindeau organizarea și închirierea unui spectacol, i se iviseră dese prilejuri să observe moravuri și să se amestece în viața mulțimilor de pe stradă, se izbise de intrigile ori mașinațiunile zarafilor, ale negustorilor de sclavi și ale intermediarilor de tot felul, întîrziase adesea în taverne, învățase să cunoască formele de limbaj, gusturile populare, atitudinile lumii de jos. Pe deasupra, dorința lui de a se instrui îl îndemnase să se aplece asupra literaturii grecești, să se perfecționeze în știința limbii latine, să facă legături între aceste două discipline și astfel să-și construiască cu mijloace bogate un stil poetic propriu.

Cunoscînd aceste date, vom putea presimți, totodată, și caracterul teatrului lui Plaut. Spre deosebire de Ennius ori Terențiu, care ca proveniență socială erau de o situație mai ridicată, Plaut avea să fie un scriitor al poporului. Ca unul ce trăise în mijlocul populației de jos, ajungînd deci s-o cunoască, să-i simtă pulsul și să-i înțeleagă manifestările, bănuim care îi puteau fi reacțiunile preferate. Știa ce înseamnă a mînca pe apucate, a dormi unde se nimerea

sau a da ocoluri Forum-ului, în căutarea unei ocupaţii. În multe privinţe, avea să semene cu Juvenal : şi unul şi altul erau sortiţi să fie poeţi ai oamenilor de jos, ai celor mulţi şi anonimi.

Efectiv, Plaut a început să scrie comedii către anul 224 î.e.n. Cariera lui literară a durat patru decenii. A fost contemporan întîi cu Livius Andronicus şi cu Naevius, apoi cu Ennius şi Caecilius. Terenţiu avea să înceapă a se face cunoscut mult mai tîrziu, douăzeci de ani după debutul său ca scriitor. Din primul moment, a cucerit simpatia publicului ; această simpatie l-a urmat stăruitor de-a lungul tuturor anilor săi de viaţă şi de carieră scenică.

A încetat din viaţă în anul 184 î.e.n., în vîrstă de şaptezeci de ani.

2. Opera

Numărul exact al comediilor lui Plaut stăruieşte încă în incertitudine. La un moment dat, i se atribuiau o sută treizeci de comedii. Era însă o eroare. Celebritatea îl făcea fără voia lui uzurpator : se puneau pe seama lui multe producţiuni apocrife, ai căror autori reali ieşiseră sau nu figuraseră niciodată în amintirea opiniei publice. Se mai adăuga şi asemănarea de nume cu Plautius, autor şi acesta al unui număr de comedii. Varron — poligraful latin din secolul I î.e.n., care avea faima de cel mai învăţat dintre romani — a deosebit douăzeci şi una de piese sigure şi nouăsprezece îndoielnice. Primele, *Varroniannae*-le, alcătuiesc referinţa cea mai fermă, ceea ce şi face din ea, în această privinţă, baza istoriei literare. Cît despre celelalte, Varron consideră că ele aparţin altor poeţi, mai obscuri, dar că Plaut le-a retuşat. Din cele douăzeci şi una de varroviene, numai una nu ni s-a mai păstrat ; e vorba de comedia cu titlul *Vidularia*. Cazul operei dramatice a lui Plaut se numără printre cele mai fericite. Este aproape singura care s-a putut salva în întregime din ravagiile pe care vremea le-a produs în literatura latină.

Plaut şi-a dat seama de ce a reprezentat în viaţa teatrului latin. Deducem aceasta din acest elogiu-epitaf, pe care şi l-a compus singur :

„Prin moartea lui Plaut, Comedia plînge ; scena este pustie : rîsetele, veselia, gluma, versurile libere, toate acestea îşi unesc acum lacrimile."

a. *Amfitrion*. Subiectul comediei a fost împrumutat de la dorieni, reputaţi pentru puţinul respect pe care îl aveau faţă de Jupiter şi pentru felul cum petreceau pe seama aventurilor lui amoroase. Jupiter, îndrăgostit de Alcmena, pentru a se apropia de ea, a luat înfăţişarea soţului său Amfitrion, în vreme ce acesta se afla în luptă cu duşmanii cetăţii. Mercur, fiul lui Jupiter, îşi slujeşte părintele, deghizat sub figura lui Sosie, sclavul lui Amfitrion. La întoarcere, Amfitrion îşi caută soţia. Cei doi Amfitrioni îşi vor arunca reciproc acuzaţia de adulter. Blefaron, ales ca judecător, ezită să se pronunţe în favoarea unuia sau altuia. Pînă la sfîrşit, misterul se va dezlega. Alcmena va da naştere la doi gemeni.

b. *Asinaria*. După cum declară chiar Plaut în prolog, a fost tradusă din greceşte, după comedia cu titlul *Onagos*, de Demofil. Subiectul e de o îndrăzneală ce atinge imoralitatea. El ne pune în scenă pe bătrînul Demenet şi pe fiul său Argirip, încheind un pact infam şi angajînd pentru plăcerea lor comună pe nenorocita Filenia, împinsă la această pierzanie de către propria ei

mamă, bătrîna curtezană Cleereta. Suma plătită de către bătrînul vicios a rezultat din vînzarea unei turme de asini ; de aici numele de *Asinaria*, dat piesei.

Compoziția piesei lasă de dorit ; e dezlînată, nu urmează un plan, are iregularități care pentru modul nostru contemporan pot să apară de-a dreptul supărătoare. Totuși, succesiunea scenelor se petrece într-o vivacitate plăcută și antrenantă, dialogurile nu sînt lipsite adesea de grație, acțiunea e veselă și totul se petrece într-o atmosferă de forță și de comunicare comică. Așa se și explică de ce autori comici ca Molière și Le Sage au făcut împrumuturi importante din această comedie.

c. *Aulularia.* Această piesă a intrat de mult în patrimoniul comic universal. În ea, spre deosebire de majoritatea celorlalte comedii ale autorului nostru, subiectul nu este un simplu accesoriu, un scenariu convențional servind doar ca pretext pentru înlănțuirea mai multor momente comice, ci contează și prin sine însuși, prilejuind în mod esențial zugrăvirea de moravuri și caractere.

Aulularia este una din operele literare universale care ne-au dat tabloul sugestiv al avarului și al avariției. Bătrînul Euclion, vestit pentru zgîrcenia lui, a găsit, ascunsă în pămînt, o oală plină de galbeni. Din această clipă, nu mai are pic de liniște ; acest noroc i-a zdruncinat mintea. Totul, de-acum înainte, în viața bătrînului, va fi terorizat de grija și de obsesia vasului cu comoara. Oala cu monezi de aur, deci, va ocupa aproape în permanență scena ; va deveni un personaj moral al piesei.

De ce, oare, bătrînul înnebunit de furie va împinge pe sclava lui, Stafila, în stradă ? Pentru că înainte de-a ieși în oraș vrea să mai cerceteze încă o dată, fără martori, comoara. De ce nu mai iese din casă, fie și pînă la magistratul curiei, pentru a-și ridica alimentele distribuite gratis cu prilejul zilelor de serbări publice ? Pentru că în orice moment se teme de oala lui cu galbeni. De ce la un moment dat, auzind zgomotele unor lucrători care munceau în apropiere, întrerupe brusc conversația și aleargă într-un suflet la el acasă ? E simplu : pentru a se asigura că oala se află la locul ei și că n-au descoperit-o hoții. De ce, oare, va goni cu lovituri puternice de baston pe bucătarii trimiși de viitorul lui ginere pentru a pregăti un festin de nuntă ? Deopotrivă, pentru ca acești „pungași“ să nu scotocească prin casă și să dea cumva peste faimoasa oală. Mereu prezentă și invizibilă, această blestemată oală, fără să se miște din locul ei, domină întreaga acțiune a dramei.

Între timp, Liconide a necinstit pe Fedra, fiica zgîrcitului. Tomnaticul Megador, sfătuit de sora sa să se întoarcă neapărat, cere lui Euclion mîna fiicei sale. Bătrînul ursuz ezită mult pînă să se hotărască. Oala lui cu galbeni continuă să-i dea alarme. O duce de acasă, schimbîndu-i ascunzătoarea de nenumărate ori. Este însă surprins, pe cînd făcea această operație, de către sclavul lui, Liconide, acela care îi dezonorase fiica. Se pune la cale furarea comorii, pentru ca astfel zgîrcitul să dezarmeze. Liconide obține de la unchiul său Megador să renunțe în favoarea sa la mîna Fedrei. Cuprins de fericire la gîndul că-și va recăpăta comoara, Euclion consimte ca Liconide să ia în căsătorie pe fiica sa.

În ce măsură, în această comedie, Plaut a fost original sau s-a inspirat din autorii comici greci ? S-ar putea să fi avut drept model *Comoara* de Menandru. S-ar fi putut, de asemenea, să fi avut în vedere piesele cu temă asemănătoare ale lui Filemon, Anaxandride, Dioxippe, Filippide, toţi autori greci cunoscuţi în epocă. Plaut, însă, nu face nici o menţiune de aceasta. Cînd a tradus după alţi autori, Plaut nu s-a sfiit să mărturisească faptul în prologurile sale. De astă dată, deci, s-ar putea ca tăcerea amintită să fi rezultat din sentimentul său de autor legitim al comediei. În orice caz, toată comedia are culoarea latină şi decurge cu o mişcare şi o vervă ce i-au asigurat din partea publicului roman o desăvîrşită aprobare.

Iată, de pildă, accente caracteristice din scena de desperare a avarului, în momentul cînd se crede jefuit :

„EUCLION : Sînt pierdut, m-au ucis, am murit ! Unde să alerg ? Unde să nu alerg ? Stai !... Stai !... Dar pe cine să opresc ? Şi cine, pe cine să opresc ? Nu ştiu, nu mai ştiu nimic. Nu mai văd nimic. Sînt orb ! Unde să mă duc ? Unde mă aflu ? Cine sînt ? Nu-mi mai am capul pe umeri, nu mai ştiu ce e cu mine. Ah ! vă rog, vă implor, vă cad în genunchi, veniţi-mi în ajutor, arătaţi-mi pe acela care m-a furat... Iată-l, iată-l colo !... voi, voi aceia care vă ascundeţi sub hainele voastre albe şi care vă aşezaţi pe bancă, vreţi să păreţi oameni cinstiţi... Tu, tu, vorbeşte ! Hei, vreau să te cred ; chipul tău îmi spune c-ai fi un om cumsecade. Ce ? De ce rîdeţi ? Vă cunosc eu pe toţi ; ştiu bine că aici sînteţi mulţi hoţi. Ce ? Nu ? Nimeni n-a furat-o !... Mă sufoci, mă omori ! Spune, spune odată, cine a... A, nu ştii ?... Vai, nenorocitul, nenorocitul de mine ! Sînt pierdut. S-a sfîrşit cu mine..."

Molière s-a inspirat de aproape din această piesă, pentru a compune celebra sa comedie de caracter, *Avarul*.

d. *Bacchidele*. După cum declară însuşi Plaut în prologul piesei, aceasta e imitată după comedia greacă *Cele două Evantide* a lui Filemon. Două surori gemene, purtînd acelaşi nume de Bacchis, au ca iubiţi doi prieteni : pe Mnesiloc şi Pistocler. Unul din aceştia, neştiind că există două Bacchis, se crede trădat şi înşelat atît de către prietenul său cît şi de către iubita sa. Această situaţie va produce o seamă întreagă de încurcături şi incidente, pe care autorul le va prelungi atît cît va socoti de cuviinţă pentru obţinerea efectelor sale comice. Pînă la sfîrşit, toată lumea va fi mulţumită. Fiecare din cei doi tineri va reveni la iubita lui ; în plus, şi părinţii lor, vrînd să-şi ferească fiii din calea risipei şi a pierzaniei, vor cădea ei înşişi în ghearele acestora.

Această comedie, dacă ne referim la intriga şi situaţiile pe care le aduce în scenă, ar putea să pară extrem de impudică. Totuşi, fondul ei este moral. Nu putem admite că Plaut a urmărit cu dinadinsul să facă din teatru o şcoală de libertinaj. Deopotrivă, e greu de crezut că romanii ar fi acceptat ca scena să propage imagini lascive şi corupătoare în văzul şi auzul direct al cetăţenilor, al femeilor şi al copiilor, sau în vecinătatea imediată a templelor şi a instituţiilor publice.

e. *Captivii*. Acţiunea din această comedie ne face cunoştinţă cu doi fraţi, dintre care unul a fost răpit la vîrsta de patru ani de către un sclav, care

apoi l-a vîndut mai departe, iar celălalt a fost luat prizonier într-o luptă. După multe străduințe, unele conduse cu inteligență, altele ajutate de hazard, tatăl și-a regăsit în mod dramatic copiii.

Oarecum, în teatrul autorului nostru, această piesă constituie o excepție : nu aduce pe scenă nici un personaj feminin, n-are intrigă de dragoste, nu ne face să asistăm la vicleșuguri de-ale sclavilor și nici la tîrguiri de prostituție. Nici un vers nu conține ceva — precizare ori aluzie — care să nu poată fi repetat. E vorba de o comedie scrisă, nu numai pentru a moraliza pe cei răi, ci și pentru a perfecționa pe cei buni.

Remarcabil, deopotrivă, e felul cum Plaut introduce în piesa lui personajul parazitului. Trăsăturile acestuia, abia schițate în *Asinaria* și în *Bacchidele*, de astă dată capătă contururi precise ; voracitatea lui burlescă și locvacitatea lui bufonă îl fac viu și deosebit de expresiv.

f. *Casina*. Atît ca limbaj cît și ca spectacol, această piesă este una din cele mai îndrăznețe, mai bufone și mai licențioase comedii ale lui Plaut. Subiectul a fost luat după comedia *Clerumenae* a lui Difil. Pe cît de vesel, acest subiect era și tot atît de imoral. Casina — personaj mut, deși dă numele său comediei — este o sclavă crescută în casa bătrînului Stalinon, de către soția acestuia, Cleostrata. Doi sclavi din aceeași casă o cer în căsătorie : unul făcea aceasta sub îndemnul bătrînului, celălalt sub îndemnul fiului. Atît tatăl cît și fiul scontau ca la adăpostul sclavilor, deveniți soți din ordin, să poată face din tînăra fată un instrument de plăceri. Pentru moment, soarta favorizează pe bătrîn. El va fi învins printr-o înșelătorie, căci tinerei căsătorite i se va substitui un sclav, care pînă la urmă va juca festa bătrînului și omului său de încredere. Piesa se termină prin căsătoria fiului cu tînăra fată, recunoscută acum ca fiica unui cetățean.

Libertinajul din *Casina* merge pînă departe : un tată fără pudoare, în rivalitate amoroasă cu fiul său, și aceasta pentru o fată crescută de mică în propria lui casă, sub ocrotirea aproape maternă a soției sale ; un stăpîn care încheie un pact odios cu sclavul său, cerîndu-i acestuia să devină soț de complezență, pentru ca astfel să-și asigure un paravan pentru plăcerile sale ; în plus revărsări de bucurii lubrice, scene de tandrețe hidoasă a unui senil, bucuria aproape sadică a matroanei pusă în situația de a se răzbuna, confesiuni lipsite de pudoare etc.

Totuși, această comedie a reținut mult atenția autorilor moderni. Astfel, ne-ar fi imposibil ca în unele atitudini ale lui Chrysale, personajul lui Molière, să nu recunoaștem ceva din mîngîierile lingușitoare ale lui Stalinon față de soția sa, de care îi era atîta teamă. De asemenea, e caracteristică asemănarea cu *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais : un stăpîn care se îndrăgostește de camerista soției sale și care se gîndește s-o căsătorească cu unul din servitorii săi, pentru ca astfel să-și poată exercita asupra tinerei soții dreptul de senior.

g. *Cistellaria*. Silenia, care încă de mică a fost răpită de lîngă părinții săi, se află acum în mîinile unei bătrîne curtezane care se gîndește s-o exploateze, obligînd-o să practice aceeași meserie cu ea. Tînăra fată respinge această încercare odioasă cu toată puterea pe care i-o dictează instinctul ei de onoare și de virtute. Este iubită de un tînăr de familie bună și, pînă la sfîrșit, grație unui coș cu jucării ce-i mîngîiase copilăria, își regăsește părinții legitimi.

h. *Curculio.* Intriga acestei comedii e săracă. Situaţiile, şi ele, nu aduc incidente noi şi variate. Cît despre zugrăvirea de moravuri şi de caractere, aceasta se mărgineşte la trăsături banale, comune, aceleaşi ca în majoritatea celorlalte comedii. Toată acţiunea piesei stăruieşte în jurul lui Curculio, un parazit abil şi inventiv, ale cărui escrocherii şi cuvinte meşteşugite se unesc cu manevrele unei curtezane şi cu vanitatea căpitanului Therapontigonus.

Defilarea de personaje, deşi cunoscută şi condiţională, rămîne totuşi pitorească. Parazitul — cu abdomenul lui enorm, cu foamea lui veşnic nepotolită, cu caraghiozlîcurile lui făcute să amuze pe leneşi şi cu şiretlicurile lui gata oricînd să scoată din încurcătură pe îndrăgostiţii mofluzi ; bancherul — rînd pe rînd datornic mincinos şi creditor lacom ; proxenetul — cu lăcomia lui fără margini şi cu fanfaronada lui de sperjur ; militarul lăudăros, bun să aducă apă la moara intriganţilor şi a sicofanţilor ; toţi aceştia alcătuiesc în mîna autorului un mijloc nesecat de a crea atmosfera de farsă burlescă, condusă însă într-un stil de scînteietoare vervă dialogată.

i. *Epidicus.* Personajul principal, sclavul Epidicus, din devotament pentru fiul stăpînului său, joacă acestuia tot felul de feste. În această privinţă, trăsăturile lui seamănă cu cele ale lui Scapin, eroul lui Molière.

Se spune că Plaut manifesta pentru această comedie o deosebită predilecţie. Publicul, de asemenea, o întîmpina cu însufleţire. E vorba de o piesă în care bătrîneţea era luată în rîs, în care autoritatea paternă era făcută ridicolă, în care minciuna şi viclenia păreau că triumfă şi în care libertinajul primea ca singură pedeapsă nereuşita doar pe jumătate a intenţiilor lui.

j. *Menechmii.* Intriga acestei comedii se ţese pe asemănarea dintre doi fraţi gemeni, unul fiind luat drept celălalt.

Un negustor sicilian a avut doi fii gemeni, dintre care unul i-a fost răpit. După această întîmplare, negustorul a murit. Bunicul dinspre tată a dat copilului rămas numele copilului răpit, adică Menechmus Sosicles. Acesta, devenit bărbat, începe căutarea fratelui său, prin toate acele ţări în care bănuia c-ar fi putut să fie dus de către răpitorii săi. Iată-l ajuns şi în Epidam, oraşul în care Menechmus cel răpit a făcut avere. Locuitorii oraşului, toţi, inclusiv metresa, soţia şi socrul, iau pe noul debarcat drept vechiul lor concetăţean. În cele din urmă, fraţii se recunosc.

Cum am mai spus, piesa a plăcut mult. Cu cît eroul nostru cel confundat devenea mai perplex şi mai furios de cele ce se întîmplau, cu cît la un moment dat nu ştia ce zeu să mai invoce pentru a ieşi din încurcătură, cu atîta spectatorii se amuzau mai copios. Probabil că în aceste situaţii de confundare a unui personaj cu altul există un fond comic durabil, într-atît de apropiat de nevoile naturale ale spiritului uman, încît acesta nu oboseşte niciodată în a-i găsi forme şi întrebuinţări noi. Umorul englez, bufoneria italiană, imaginaţia spaniolă, ingenuitatea germană, veselia franceză, toate fără deosebire, sub înfăţişări şi deghizări diferite, au folosit acest procedeu. Molière şi Regnard, printre alţii, confirmă faptul.

k. *Mercator (Negustorul).* Fabula ca şi titlul piesei sînt luate de la comicul grec Filemon. Apropiată ca subiect de *Asinaria* şi *Casina*, se şi deosebeşte de acestea. În primele două piese era vorba de un pact ruşinos între tată şi fiu precum şi dintre stăpîn şi sclav, pentru a stăpîni în comun un bun, întru-

cît nu era posibil ca acesta să aibă un posesor unic ; în piesa cea nouă, între cei doi rivali nu este cu putinţă vreo conciliaţiune, aşa încît unul din ei trebuie să dispară.

Tînărul Charin nu este negustor de meserie sau de vocaţie, ci a devenit negustor doar pentru cîtva timp din ordinul tatălui său, Demifon, ca pedeapsă pentru neascultările şi risipele sale cu curtezanele din Atena. Într-una din aceste călătorii de negoţ, Charin a cumpărat o fermecătoare fată tînără, pentru a o lua cu sine. Bătrînul se informează cine e. Acanthion, sclavul lui Charin, plăsmuieşte o minciună, spunîndu-i că este o sclavă pe care fiul se gîndeşte s-o dăruiască mamei sale. Bătrînul, îndrăgostit în mod ridicol de Pasicompsa, se preface c-o cumpără, dînd-o în păstrare vecinului său Lisimac. Soţia acestuia se teme ca tînăra fată să nu-i fie o rivală. Cu ajutorul prietenului său Entac, Charin îşi regăseşte iubita.

l. *Miles gloriosus (Soldatul fanfaron).* Nodul acţiunii în această comedie îl formează îngîmfarea căpitanului Pirgopolinice, un viteaz de carton. Din cauza acestei îngîmfări, nu vede cursele ce i se întind. Răpeşte o tînără fată, fiind convins că aceasta îl va şi iubi. Ajutată de un sclav abil, tînăra fată se salvează din ghearele stăpînului său, înşelîndu-l totodată cu tînărul de care este îndrăgostită. Cheia notei comice stă în prostia căpitanului fanfaron. Acesta e de două ori ridicol : o dată prin pretenţia lui de cuceritor al inimilor de femei, deci ca favorit al lui Venus, şi a doua oară prin vanitatea lui de viteaz, deci ca ales al lui Marte. Îngîmfarea lui merge pînă departe : se crede, deopotrivă, idol al femeilor şi spaimă a duşmanilor. Autorul are însă grijă ca pînă la sfîrşit să-l facă să plătească scump, atît pentru prima trăsătură, cît şi pentru cea de-a doua.

Departe de a se pierde în bufonerii, dimpotrivă, această comedie este una din acelea în care spiritul de fineţe al lui Plaut se afirmă în mod deosebit. Astfel, în contrast cu prezumţia prostească a căpitanului, autorul ne ajută să preţuim şi intervenţiile de bun gust ale unui bătrîn care este de fapt personajul spiritual al piesei. Totul, în manifestările acestuia, e făcut să placă, să intereseze, să comunice. Are întotdeauna o dispoziţie agreabilă, e vesel, susţine conversaţia cu vioiciune, nu-i iartă pe proşti, se complace în societatea oamenilor deschişi, ştie să facă încă pe tînărul fără a cădea însă în ridicol, deţine parcă un meşteşug al fericirii, are un sistem de viaţă pe care nu-l păstrează numai pentru sine, ci din care e gata să împărtăşească tuturor celor capabili să gîndească şi să simtă ca el.

Piesa a dobîndit repede celebritate. A fost apreciată, deopotrivă, pentru puterea ei de a amuza, cît şi pentru substratul său moral. Personajul fanfaronului a dobîndit proporţiile unui caracter, trecînd ca atare în scrierile moraliştilor ca şi în uzanţele conversaţiei superioare. Cicero, de pildă, în tratatul său despre *Datorie*, precizează : „E o ruşine de a te lăuda tu însuţi, mai cu seamă prin minciuni, şi de a fi de rîsul celor cu care vorbeşti, întocmai ca Soldatul fanfaron". *(Et cum irrisione audientium, imitari Militem gloriosum.)* Tipul a trecut mai departe în comedia tuturor timpurilor. Teatrul din secolele al XVI-lea şi al XVII-lea vor folosi adesea figura militarului îngîmfat. *(Viteazul* de Baïf, *Pedantul înşelat* de Cyrano de Bergerac, *Agesilau din Colchos* de Rotrou, *Jodelet duelist* de Scarron etc.). Corneille a reprodus această figură în comedia sa *Iluzia comică.*

m. *Mostellaria (Stafia).* Filolaches, după ce şi-a răscumpărat iubita, pe curtezana Filematia, i-a redat libertatea şi a adus-o în casă. În lipsa tatălui său face împrumut după împrumut, risipind astfel în petreceri averea acestuia. La un moment dat, se anunţă reîntoarcerea neaşteptată a tatălui. Scena este de un umor desăvîrşit. În vreme ce tînărul înconjurat de prieteni şi de curtezane benchetuia nepăsător, sclavul Tranion vine într-un suflet ca să anunţe c-a văzut pe bătrîn debarcînd în port. Filolaches rămîne ca trăsnit, neştiind ce să facă, cum să întîmpine lovitura. Să fugă ? Să se ascundă ? Dar unde ? În plus, parcă spre a mări desperarea, Callidamates, doborît de băutură, refuză să se scoale. Cu greu, în sfîrşit, este pus pe picioare şi împins într-o cameră secretă, fără însă ca acesta să priceapă ce s-a putut petrece. Tranion, sclavul, ia pe seama lui scoaterea din încurcătură a tînărului său stăpîn. Pentru a împiedica pe bătrîn să pătrundă în casă, inventă că locuinţa e bîntuită de fantome îngrozitoare. Cînd lucrurile păreau oarecum să se mai potolească, iată că vine şi creditorul, cerînd cu necruţare plata datoriilor. Bătrînul e păcălit şi de data aceasta, pentru că Tranion îl convinge că banii au fost împrumutaţi pe amanet, pentru cumpărarea unei case învecinate. Nu peste multă vreme, bătrînul îşi dă seama c-a fost păcălit. Este însă prea tîrziu. La rugămintea bunului prieten al fiului său, înţelege că nu are altceva de făcut decît să accepte situaţia şi să se resemneze, punînd în aceasta — dacă se poate — şi puţină fericire.

Dialogurile vii, pline de mişcare, au în ele o vervă comunicativă, izbutind să îmbine comicul de situaţie cu un comic mai adînc, rezultînd din însăşi psihologia personajelor cuprinse în acţiune.

Tema din piesa lui Plaut a fost reluată de Regnard, în cunoscuta sa comedie *Întoarcerea neprevăzută.*

n. *Persa. (Persanul).* Piesa aduce în scenă o înlănţuire de viclenii ale sclavului Toxil şi ale proxenetului Dordalus.

În absenţa stăpînului său, sclavul Toxil face el pe stăpînul ; are în jurul lui sclavi care să-l slujească şi oameni liberi care să-l linguşească. Sclavii din comediile lui Plaut sprijină pe îndrăgostiţi, dar în sinea lor îşi rîd de dragoste. Singurul lucru în care pun interes şi pasiune sînt vicleniile. De data aceasta, însă, sclavul nostru este el însuşi îndrăgostit de tînăra şi frumoasa sclavă a unui zgîrcit. Era o situaţie cu totul nouă şi bineînţeles îndrăzneaţă în teatrul comic, de a sui pe scenă un om liber la ordinele unui sclav.

La fel de nouă şi de îndrăzneaţă este apariţia fiicei lui Saturion, parazitul. Pînă la această piesă, poeţii comici nu-şi îngăduiseră să pună în rolurile lor o fecioară de condiţie liberă *(virgo).* În privinţa aceasta, fiica lui Saturion constituie o apariţie cu totul nouă. Spre deosebire de tatăl său, care mai presus de orice se gîndeşte la plăcerile pîntecului, ea are simţul onoarei şi dă dovadă de curaj. Se va apăra împotriva tatălui său, care e gata s-o împrumute stăpînului său pentru maşinaţiuni infernale ; tînăra fată se va apăra singură şi în cele din urmă se va salva jucînd o comedie de dragoste şi de viclenie.

Ca şi în alte comedii ale lui Plaut, *Persa* ne pune în lumină rolul proxenetului. Tutor de curtezane, respingător ca înfăţişare şi ca gesturi, insensibil faţă de sentimentele omeneşti, fără credinţă şi fără lege, îmbătrînit în ştiinţa intrigii şi a vicleniei, meseria lui este de a înşela pe oameni şi de a minţi pe zei. Cine trebuia să li se opună, în desfăşurarea intrigii, nu erau oamenii cumse-

cade, ci alţii tot atît de răi ca ei : servitorii vicleni şi paraziţii. Mai tîrziu, în comedia modernă, rolul oamenilor răi, persecutori şi tiranici, geloşi sau neînţelegători faţă de iubirea curată şi legitimă, îl vor avea avarii, tutorii geloşi sau îndrăgostiţi în mod ridicol, unchii neînduplecaţi ş. a.

Situarea acţiunii într-o lume orientală şi costumele persane aduceau un pitoresc nou, neîntîlnit pînă atunci în nici o altă comedie a poetului nostru.

o. *Poenulus (Cartaginezul).* Ni s-a păstrat textul unui afiş de teatru, care putea fi citit pe zidurile bazilicii sau pe coloanele porticelor lui Tarquin, într-o epocă în care Roma era puternică prin înfrîngerea adversarilor ei din Grecia, din Africa şi din Asia. Textul afişului era următorul :

„Astăzi, a cincea zi înaintea idelor, a treia din marile sărbători ale lui Ceres, trupa lui Ambivius Turpion, angajat de către noii edili, va reprezenta *Cartaginezul*, comedia grecului Menandru, tradusă de către M. Accius Plaut în limba barbară ; muzica de Claudius pe modul Nevian, cu flaute tirriene."

Despre ce era vorba în această comedie ? Despre un bătrîn cartaginez, ale cărui fiice fuseseră răpite de către un proxenet şi care pînă la sfîrşit sînt salvate, fiind totodată şi recunoscute ca persoane de condiţie liberă.

Sub raportul invenţiei, această piesă nu aduce nimic nou faţă de celelalte. O punere la cale, pentru a se dejuca planurile unui proxenet ; o întîlnire neaşteptată, de natură să aducă cele două fiice răpite din nou în braţele tatălui lor ; sînt fapte cunoscute, devenite aproape clişee, intrate de mult în maşina producţiei comice. Totuşi, piesa s-a impus : întîi printr-o largă desfăşurare de resurse imaginative pentru a se da variaţie unor accidente cunoscute şi apoi printr-o mai bogată zugrăvire a caracterelor. Adelfasia şi Anterastila, deşi surori şi supuse aceloraşi împrejurări de viaţă, ca inteligenţă se deosebesc una de cealaltă ; în plus, amîndouă, devenite curtezane prin constrîngere, au în comparaţie cu celelalte slujitoare mercenare ale amorului mai multă decenţă, mai multă demnitate şi mai multă discreţie în exercitarea mizerabilei lor profesiuni. Portretul lor psihologic e întocmit cu grijă, în aşa fel încît în dosul unor fapte dureroase să putem totuşi desluşi conţinuturi şi semnificaţii morale. Tarele sufleteşti ale meseriei lor nu le-au atins încă. Nu se lasă tîrîte de perfidie, de lăcomie, de gustul orgiilor. Din obligaţie, fireşte, ascultă de patron ; au însă şi un amor propriu, care le dă dorinţa de a străluci şi de a face cuceriri care să onoreze pe Venus, zeiţa dragostei şi protectoarea lor.

p. *Pseudolus (Înşelătorul).* Subiectul acestei comedii are puncte comune cu *Persanul.* Asistăm tot timpul la o întrecere de vicleşuguri între un sclav şi un proxenet. E vorba de unul din acele subiecte pe care atît publicul de la Atena cît şi cel de la Roma le gustau mult. Şi în această comedie, ca în majoritatea comediilor lui Plaut, personajele de vicleni şi de vicioşi se află pe primul plan. Găsim mai mulţi răi decît buni, mai mulţi pervertiţi decît înţelepţi, mai mulţi şireţi decît oameni oneşti şi integri. Tabloul pe care ni-l înfăţişează toţi aceştia este un tablou în care perfidia, avariţia, comerţul de vicii, destrăbălarea şi perversităţile de diferite feluri predomină tot timpul. Să fie deci adevărat că Plaut ca artist şi ca observator al oamenilor vedea doar laturile negative ale acestora ? Mai degrabă trebuie să spunem altceva : ca poet comic şi ca un bun meşteşugar de teatru ce era, şi-a dat seama că publicul nu s-ar fi putut amuza aducîndu-i-se pe scenă modele de virtute şi cerîndu-i-se să le admire.

Comedia e făcută să aducă pe scenă ridicolul moravurilor şi al oamenilor ; îndepărtată de aceste condiţii, s-ar putea ca Thalia să rămînă mută.

r. *Rudens (Frînghia).* Această comedie se deosebeşte de majoritatea celorlalte prin tonul înalt al sentimentului şi prin frumuseţea poetică a formei.

Proxenetul Labrax încearcă să fugă în secret din Cirena, ducînd cu sine două sclave tinere precum şi banii primiţi pentru una din ele. Dar, abia ieşit din rada portului, este surprins de un naufragiu. Cele două tinere fete se salvează cu o barcă, în care plutesc mai multă vreme în voia valurilor. Aruncate pe ţărm, găsesc azil într-un templu al Venerei. Stăpînul lor, aruncat şi el de valuri pe o stîncă învecinată, încearcă să le smulgă din sanctuarul protector în care se refugiaseră, înfruntînd pe zei, pe preoteasa templului şi legea sacră a dreptului de azil. Un bătrîn de treabă, cultivator de pămînt prin împrejurimi, aleargă în sprijinul inocenţei, stăpînit totodată de gîndul de a pedepsi sacrilegiul. Zeii îl vor răsplăti într-un mod neaşteptat pentru această faptă credincioasă : una din cele două fete salvate este propria lui fiică, aceea care îi fusese răpită de mică şi pe care el o plînsese mult. Dar nu va afla aceasta dintr-o dată, ci mai tîrziu, printr-o întîmplare providenţială. În cele din urmă, tatăl, recunoscîndu-şi fiica, o va strînge cu fericire la pieptul său.

În această comedie, maşinaţiunile proxenetului scelerat nu mai sînt dejucate de şiretlicurile urzite împotriva lui de către servitori abili şi ingenioşi, ci de către o mînă nevăzută, în care am putea recunoaşte o prezenţă a justiţiei imanente şi a unei providenţe binevoitoare.

Nu e însă mai puţin adevărat că pentru a salva nota comică, fiind totodată şi pe placul mulţimilor sale de spectatori, Plaut a făcut în această comedie o seamă de concesii. Şi anume : bufonerii plate, în dezacord cu linia morală a subiectului ; colibeuri ale proxenetului Labrax şi ale parazitului său Charmides, ofensatoare pentru bunul simţ ; replici şi situaţii burleşti etc. Rămîne de văzut dacă Plaut a întrebuinţat toate acestea pentru a se complace în efecte comice, sau din acea strategie a genului, care cere cu atît mai multe îndrăzneli burleşti sau licenţioase, cu cît sînt de apărat sau de scos în lumină mai multe trăsături morale.

La un moment dat, intriga comediei duce la o reflecţie ca aceasta : „interesul uneşte pe cei răi, după cum adversitatea îi divizează" ; bănuim că relieful unei asemenea maxime ar fi fost mai mic, dacă autorul ar fi pregătit rostirea ei în scenă cu situaţiuni grave, nu cu jocuri şi bufonerii frivole.

s. *Stichus.* Bătrînul Antifon îşi ceartă cele două fiice, pe Panegiris şi Pinacia, pentru motivul că nu se despart de bărbaţii lor, doi fraţi pe care sărăcia îi obligase să se expatrieze în căutarea unei situaţii mai bune. În îndeplinirea planului său, bătrînul maniac înţelege să se prevaleze de puterea sa paternă precum şi de legea în baza căreia putea cere anularea căsătoriei, după trei ani de absenţă şi de tăcere din partea unuia din soţi. Fiica cea mare, mai puţin hotărîtă şi mai puţin devotată soţului ei, pare dispusă să se supună ; cea mică, însă, o determină să devină şi ea rezolută. Astfel, cele două fiice rezistă, aşteptîndu-şi cu încredere soţii. Curînd, ele vor fi răsplătite pentru virtutea lor, prin întoarcerea soţilor, care între timp au făcut avere. Întoarcerea acestora este sărbătorită cu veselie licenţioasă de către Stichus, sclavul unuia dintre soţii reveniţi la căminurile lor.

Piesa — se spune — ar fi putut să fie o ilustrare a bunului simţ, a virtuţilor conjugale, a triumfului la care au drept sentimentele oneste, a ridicolului în care pot să cadă aceia care se împotrivesc situaţiunilor naturale, a soluţiilor fericite pe care le poate aduce prietenia. Totuşi, ea este pusă să se termine într-o notă de farsă, printr-o sărbătorire gastronomică. Îl vedem pe Stichus lăudînd plăcerile mîncării şi isprăvile sale erotice. În tovărăşia prietenului său Sagarinus şi a curtezanei Stefania, ale cărei favoruri le împart deopotrivă, mănîncă mult, beau, dansează, îmbată pe cîntăreţul din flaut, pînă la refuzul plăcerii. Departe de a mai însemna o scenă de comedie, acest final putea să semene mai mult cu un intermezzo, în formă de baccanală.

t. *Trinummus (Omul cu trei dinari)*. În vreme ce tatăl se afla plecat în străinătate, fiul său, un risipitor, vinde tot, pînă şi casa părintească. Un prieten al tatălui său, ştiind că în această casă se afla ascunsă o comoară, o cumpără şi face din comoară o zestre pentru fiica acestuia.

Piesa are un substrat moral. Intenţia este atît de vizibilă, încît din cauza ei veracitatea dramatică suferă. Lysisteles, eroul principal, apare ca trebuind să dea o luptă interioară, să zicem, între *virtute* şi *voluptate* sau între *datorie* şi *iubire*. Numai că aceste idei nu apar aici în toată demnitatea lor filozofică, ci sînt impregnate de coloritul unor moravuri romane de tip decadent. Iubirea pentru care se frămîntă sufletul eroului nostru este o iubire prinsă în acele voluptăţi leneşe şi risipitoare de curtezană, care nu pot aduce decît infamie şi destrămare morală. Datoria cu care această dragoste intră în luptă, şi ea, poartă pe toată întinderea ei o pecete de utilitarism roman ; printre altele, trebuia să ajute şi la sporirea averii, ca bază a puterii şi demnităţii individuale.

În diferite momente ale acţiunii, tînărul Lysisteles lasă să se înţeleagă că acest conflict provoacă în sufletul lui furtuni şi suferinţe prelungi. Să-i dăm cuvîntul :

„Mi se rostogolesc prin minte mii şi mii de gînduri ; toate mă tulbură, mă macină, mă chinuiesc. Inima îmi e ca o arenă, pe care se dau lupte. Şi nu văd nimic limpede, cu toate că mă gîndesc atîta. Mă-ntreb ce e mai bine, către ce fel de viaţă să mă îndrept. Trebuie oare să mă dedic dragostei sau banilor ? De care parte s-o găsi fericirea ? Nu pot să le desfac. Să încerc deci din nou ; poate, să vedem, voi ajunge la o soluţie ! Să cîntăresc bine pe fiecare din cele două lucruri ; să încerc să fiu, în această dezbatere, şi judecător şi parte împricinată. Cred că aceasta este calea ! Să încep cu dragostea ; şi să încerc să văd cum arată şi ce se poate cîştiga de pe urma ei ! Dragostea nu prinde în mrejele ei decît pe aceia care ard de nerăbdare să se arunce... Îi pîndeşte, îi urmăreşte, îi prinde prin şiretlicuri şi linguşiri ; ştie să-i amăgească — dulce şi prefăcut meşteşugar de vorbe cum e, hoţ, mincinos, lacom, zgîrcit, jucăuş, ştrengar, seducător, mîngîietor, plin de dorinţi, capabil să dea chiar şi peste ceea ce am ascuns mai bine... Priviţi-l pe îndrăgostit ! Din clipa în care l-au înfiorat sărutările iubitei, banii i se topesc, încep să curgă, să nu mai stea la el... Oh, dragoste, dragoste, piei din faţa mea, nu mă mai ispiti, nu mai vreau nimic de la tine !... Prea e amară dragostea, prea ne aduce multe necazuri... Haide, cugete, hotărăşte-te ! Atîtea motive îţi poruncesc să-ţi iei gîndul de la ea, s-o îndepărtezi, să-i pui în suflet o sta-

vilă... A te da în brațele dragostei e mai rău decît a te arunca într-o prăpastie înfiorătoare..."

Totuşi, aceste plîngeri şi frămîntări nu ajung să ne emoționeze. De ce? Pentru că eroul este atît de edificat asupra primului sentiment cît şi asupra celui de-al doilea, încît ele nu-i ajung în regiuni insondabile ale sufletului, nu pun în mişcare resorturi patetice ale necunoscutului din el, ci se consumă într-o dezbatere abstractă, care pentru noi spectatorii are mai degrabă înțelesul unei alegorii decît al unui fragment de realitate.

u. *Truculentus (Brutalul).* Trei rivali — tînărul atenian Dinarc, militarul Stratofan şi țărănoiul Strabai — sînt stăpîniți de către aceeaşi curtezană, Fronesia. Frumoasa curtezană, care pe cît de frumoasă este şi tot pe atît de vicleană şi de avidă de bani, se dă drept mama unui copil născut în mod misterios, urmărind astfel să-l aducă pe militar sub totala sa ascultare. Faptul se va şi petrece. Titlul piesei se trage de la un personaj brutal, slavul Geta, necruțător față de curtezane şi hotărît să facă tot ce e cu putință pentru a salva averea stăpînului său de lăcomia acestora.

Am mai întîlnit personajul curtezanei şi într-un pasaj celebru rămas din comediile lui Ennius. Trăsăturile acestuia, comparate cu trăsăturile zugrăvite de către autorul nostru, sînt aproape nevinovate. Fronesia, eroina lui Plaut, e mai mult o negustoriță de vicleşuguri şi de plăceri senzuale decît o femeie. E în firea ei să se strecoare de sub voința posesivă a unuia pentru a se vinde imediat altuia, aceasta în mod neîntrerupt, de fiecare dată cu aceeaşi lipsă de pudoare, de sentiment sau de vreun scrupul al adevărului.

Anume situațiuni din această comedie ne apar azi de neconceput. Toți cei trei amanți, mai bine zis cei trei cumpărători, dau dovadă de o rară constanță, deşi fiecare din ei ştie de existența celorlalți doi. Nu ne putem explica cum de e cu putință atîta statornicie într-o dorință şi atîta pasiune delirantă într-o situațiune în care nu se iveşte nimic de natură să încălzească inimile, să le emoționeze, să le dea cît de cît o înălțime sau măcar o presimțire de superioritate. Nouă, azi, ni s-ar părea curios, absurd, ca un tată să împrumute copilul său nou născut unei curtezane, amanta sa, pentru a ajuta astfel să înşele pe amantul ei mai vechi. Totuşi, romanii au aplaudat această comedie mai mult decît pe altele. Cum să ne explicăm faptul? Contribuie, desigur, atît mentalitatea pe care le-o crea viața lor prelungită printre curtezane, precum şi acea autoritate a puterii paterne, care adeseori acorda părintelui drept de viață şi de moarte asupra copilului său, asimilîndu-l cu un fel de proprietate exclusivă şi venală.

Acestea sînt, privite în liniile lor sumare, comediile care ni s-au putut transmite din opera lui Plaut. Nu întotdeauna textele păstrate sînt în bună stare. Ele cuprind numeroase lacune şi interpolări. Astfel, lipseşte sfîrşitul din *Aulularia,* ni s-a pierdut prologul din *Bacchis* şi s-au rătăcit pasaje întregi din *Mercator.* Ce abundă, însă, sînt interpolările. Ni le putem explica prin dorința urmaşilor de a completa lacunele. Comediile lui Plaut au fost deosebit de scumpe publicului latin, ceea ce a făcut ca ele să fie jucate mult şi după moartea poetului; era firesc, deci, ca fiecare reluare a lor să fie însoțită de dorința contemporanilor de a le perfecționa sau mai bine zis de a le adapta la gustul şi criteriile epocii. Însă, şi aşa, fondul păstrat este destul de autentic şi de concludent,

pentru a ne da seama de întinderea operei, de caracteristicile ei şi de răsunetul pe care l-a putut produce în lumea romană.

3. Prologurile

Multe din comediile lui Plaut sînt însoţite de prologuri. Prezenţa acestora este caracteristică. Ele ne ajută să înţelegem în ce măsură Plaut nu şi-a impus întotdeauna un ideal artistic, ci adesea s-a complăcut în a fi un meşteşugar şi un negustor de comedii, pe gustul mulţimilor populare.

Conţinutul acestor prologuri variază. Nu toate aparţin poetului însuşi ; unele au fost compuse de către urmaşi, cu prilejul diferitelor reluări. Datele cînd au fost scrise sînt greu de stabilit. Nici locul lor în piesă nu este fix. Cele mai multe precedă spectacolul ; altele, însă, vin abia după prima scenă. Ele sînt debitate sub formă de monolog viu, de către un actor special numit *Prologus,* de către unul din personajele piesei sau de către o seamă de apariţii mitologice ori alegorice. Acestea din urmă sînt cu deosebire interesante, pentru că făptura lor ne dă de la început tonul întregei piese. *Amfitrion,* comedie plină de intrigă, de jocuri abile şi de *quiproquo*-uri (procedeu comic, constînd din a lua un personaj drept altul), este prezentată de către Mercur, considerat ca zeu al comerţului şi zeu al şiretlicurilor. În *Trinummus,* asistăm cum Luxuria (Destrăbălarea) şi fiica sa Inopia (Mizeria) se introduc în casa tînărului libertin Lesbonicus, care cu ajutorul celei dintîi a risipit toată averea tatălui său. În *Aulularia,* care ne aduce pe scenă înfăţişarea unui mic interior de tip orăşenesc, prologul este rostit de către zeul Lar, zeul căminului. *Rudens,* piesă cu caracter moral, începe cu recomandările de virtute ale stelei *Arcturus :*

> „Sînt, după cum vedeţi, o stea albă, strălucitoare, răsărind întotdeauna la timpul ei potrivit aici şi pe cer. Numele meu este Arcturus. Acolo sus, noaptea, strălucesc printre zei ; ziua colind prin casele muritorilor. Să ştiţi, însă, că nu sînt singura constelaţie care coboară pe pămînt. Stăpînul zeilor şi al oamenilor, Jupiter, mă trimite în diferite locuri, pentru a-mi da seama de năravurile şi purtarea oamenilor. Adică, să văd : cum îşi fac datoria şi cît sînt de credincioşi ; cum primeşte, fiecare, daruri din partea soartei. Există oameni care justifică fapte hoţeşti cu dovezi hoţeşti, după cum există alţii care vin cu jurăminte false în faţa judecăţii ; înscriu numele lor şi le aduc la cunoştinţa lui Jupiter. În orice clipă, acesta ştie cine va atrage mînia şi răzbunarea lui..."

De regulă, prologurile sînt întocmite cu spirit, sînt conduse cu vervă, se dedau la jocuri vesele de cuvinte, folosesc proverbe şi sînt punctate tot timpul de aluzii contemporane. Făcute să trezească interesul publicului pentru acţiunea ce se va desfăşura în cursul comediei, cu alte cuvinte construite cu mijloace care să se adreseze direct publicului, prologurile lui Plaut ne pot da referinţe instructive cu privire la criteriile şi reacţiunile preferate ale spectatorilor latini.

4. Influenţa greacă şi caracteristica latină

Comediile lui Plaut sînt imitate după modele greceşti. Poetul, el însuşi, confirmă aceasta de cîte ori i se iveşte prilejul. Adresîndu-se publicului, îi spune

adesea : *Fabula tota graeca.* În special, se inspiră din comedia greacă nouă. Numele lui Aristofan nu apare niciodată ; în schimb, numele lui Menandru, Difil şi Filemon sînt adeseori citate. S-ar părea, după chipul strîns în care urmează subiectele acestora, că Plaut nu ţine la originalitate. Grecia trecea atunci în lumea romană ca modelul suprem de inteligenţă, de frumuseţe şi de bogăţie spirituală ; publicul roman era deci cu atît mai mulţumit cu cît ştia că spectacolele ce-l amuzau veneau dintr-o lume ce avea o mare reputaţie, aproape legendară. Nu-l vedem pe Plaut, în nici un fel, străduindu-se să găsească subiecte noi, originale ; se mulţumeşte să reediteze temele şi procedeele comediilor greceşti. Totul este grec : intriga, personajele, sentimentele, ideile morale, chiar şi forma comediilor. În mijlocul acestora, aluziile la unele situaţii contemporane din lumea latină aproape că se pierd, neizbutind să şteargă ceva din coloritul grec al comediilor. Există situaţiuni, în care mişcarea şi rîsul gălăgios al sclavilor se învecinează cu tirade impregnate de un spirit moralizant de sentinţă. S-ar părea că ne aflăm într-o atmosferă împrumutată din comediile atellane ; în fond, însă şi în aceste situaţii influenţa noii comedii greceşti este mai puternică.

Totuşi, am greşi profund, dacă l-am socoti pe Plaut doar un traducător din greceşte. Chiar dacă adeseori el însuşi spune aceasta, nu trebuie să-i dăm crezare în întregime. E greu să admitem că publicul latin, fie în partea lui rudimentară, fie în cea rafinată, ar fi putut primi un teatru făcut doar din elemente străine, fără nimic care să reflecte şi trăsăturile lui caracteristice, cu modul său specific de viaţă.

Să ne gîndim, mai întîi, la cerinţele de tip popular, la care Plaut era ţinut să facă faţă înaintea publicului său. Ennius, unul dintre înaintaşii săi, avusese protecţia unui patron, ceea ce îi îngăduise să se lege de un ideal literar. Plaut, însă, nu avea ca patron decît publicul mare, cu dorinţa acestuia de a se amuza şi de a aplauda spectacole de succes imediat, răsunător. În bună parte, acest public era format din mulţimi zgomotoase, neastîmpărate, cu mintea adeseori tulburată de băutură, de mîncare multă, de vulgarităţi sau de contagiunea primară a zilelor de sărbători populare. Ar fi fost cu putinţă, oare, ca acest public să asiste cu interes şi cu plăcere la spectacole făcute din subtilităţi şi analize rafinate ale spiritului grec ? Hotărît, nu ! Comediile luate după modele greceşti puteau fi acceptate de către acest public numai în măsura în care poetul latin mai întîi izbutea să le aducă la un nivel comun de înţelegere şi apoi să le împrumute ţinută şi atmosferă locală.

Îl vom vedea, deci, pe Plaut, străduindu-se în primul rînd să-şi educe publicul, cîştigîndu-i totodată aprobarea. Îi va explica subiectul, înainte de începerea acţiunii propriu-zise. Îi va atrage atenţia, cu insistente preveniri explicative, asupra scenelor mai greu de înţeles şi de urmărit. Va ţine seama, deopotrivă, atît de gusturile vulgare ale unora cît şi de nevoile de rafinament ale altora. Va lăsa să se înţeleagă gîndul lui de nemulţumire faţă de organizatorii de cabale. E nedrept ca din cauza celor ce nu ştiu sau nu vor să păstreze linişte în timpul spectacolului să sufere alţii care au venit să asculte. Va da şi unele sfaturi mai directe : ca spectatorii să se abţină de a dormi şi de a sforăi în timpul jocului, ca femeile să vorbească mai puţin, ca părinţii să-şi supravegheze copiii, aşa încît aceştia să nu mai tulbure spectacolul, şi ca fiecare să-şi ia locul în amfiteatru înainte de a începe jocul actorilor. Toate acestea ne dovedesc că Plaut era conştient de calitatea puţin cultivată a unei bune părţi din publicul său.

Logica acţiunii nu-l preocupă prea mult. Esenţialul, pentru Plaut, e ca publicul să rîdă. Autorul şi spectatorii sînt de acord : ei nu ţin ca desfăşurarea situaţiunilor să fie veridică şi coherentă. Din moment ce incidentele puse să se petreacă pe scenă pot amuza publicul, nu mai interesează mijloacele prin care au fost produse. Publicul roman e puţin sensibil ; în orice caz, e mult mai puţin sensibil decît publicul grec la analize psihologice, la subtilităţi ale gîndirii sau ale sensibilităţii, la ceea ce ar putea înfăţişa pe oameni ca atare sau pe om luat în general. Plaut, în consecinţă, simplifică, schematizează, sau unde e cazul exagerează. Sub acest raport, unele din preocupările sale apar doar ca nişte caricaturi, în raport cu modelele lor greceşti.

Legătura lui Plaut cu tradiţiile latine de teatru e vizibilă. Tonul general al comediilor lui e încărcat de fantezia şi de vivacitatea vechilor farse naţionale, ale cîntecelor fescennine, ale comediilor atellane şi ale satirelor. Întocmai ca în comediile atellane, personajele nu vin pe scenă cu psihologia lor reală, ci ca nişte siluete convenţionale; întocmai ca în cîntecele fescennine, jocurile de cuvinte trec înaintea desfăşurării logice a situaţiunilor. De altminteri, fără o asemenea legătură cu fondurile naţionale, ar fi fost greu ca aceste piese să cîştige aprobarea şi simpatia mulţimilor.

În sfîrşit, trebuie să ţinem seama şi de faptul că piesele lui Plaut au o pronunţată tinctură siciliană. Influenţa Siciliei pătrunsese în mod stăruitor şi fecund în toată Italia meridională. Fondul ei grec îşi asociase între timp importante conţinuturi italiene ; cu alte cuvinte, nota siciliană apărea acum mai mult ca o trăsătură naţională italică, decît ca o prelungire grecească.

De altminteri, aceste mulţimi care se îngrămădeau la reprezentaţiile comediilor lui Plaut nu erau nişte mulţimi oarecare. Destule elemente ne obligă să le recunoaştem o seamă de diferenţieri intelectuale şi sufleteşti. Înainte de Plaut, ele aplaudaseră şi alte spectacole, printre care se număraseră şi tragediile lui Ennius. Deci, în această materie, nu erau lipsite de educaţie şi de simţirea unei anume tradiţii naţionale. Într-adevăr, la sfîrşitul secolului al III-lea şi începutul secolului al II-lea î.e.n., poporul latin nu ţinea să-şi afirme cu gravitate o conştiinţă de popor-rege, dar nici nu se comporta ca o masă rudimentară, formată din plebei însetaţi doar de lupte sîngeroase de circ. Oricum, aceste mulţimi formau poporul peninsular, popor cu o existenţă istorică bine definită, în care se sudaseră în decurs de secole elemente latine, sabine, ombriene, etrusce, campaniene, greceşti etc. Populaţia oraşelor, adică aceea care alcătuia publicul spectacolelor de teatru, număra artizani liberi, lucrători în manufacturi de artă, negustori, foşti sclavi, care, o dată eliberaţi, se străduiau să-şi întocmească o viaţă mai bună, soldaţi care luptaseră în campaniile din Sicilia, Africa şi Spania, cavaleri etc. Toţi aceştia trăiau din muncă şi din meşteşugul lor, aveau un sentiment de viaţă în creştere, dispuneau de un nivel de judecată şi de sensibilitate. Plaut ieşise din rîndurile lor şi tot în contact cu ei se şi formase. În asemenea condiţii, nimic mai firesc decît să scrie pentru ei, convertind în consecinţă lecţiile comediei greceşti la tradiţiile de teatru ale peninsulei italiene.

Să ne gîndim, mai departe, şi la exigenţe venite din cealaltă parte a publicului latin. Plaut n-a fost numai un poet favorit al mulţimilor ; deopotrivă, el s-a bucurat şi de preţuirea păturii culte. Prin ce, anume, Plaut a izbutit să cucerească sufragiile acestei pături ? Desigur, şi prin subiectele sale, care — aşa cum am mai spus — erau făcute să placă întregii lumi romane, dar, mai cu seamă,

prin limba scrierilor sale. Fraza sa se inspiră din vorbirea curentă ; are culoarea, vioiciunea şi expresia neprefăcută a acesteia. Deşi simplă şi scurtă, ea foloseşte totuşi o remarcabilă bogăţie verbală. Simplitatea şi scurtimea ei o fac să fie sezisată cu uşurinţă şi cu rapiditate. Resursele limbii latine sînt larg folosite. Poetul mînuieşte cu abilitate egală termeni populari şi profesionali, ca şi termeni savanţi. Cuvinte şi construcţii din vorbirea magistratului, a preotului, a negustorului, a meseriaşului, a sclavului, a curtezanei, a soldatului, a omului de pe uliţă — toate acestea îşi dau mîna, se îmbină pitoresc, alcătuind registre în stare să urce de la înlănţuiri vulgare pînă la înălţimi de poezie adevărată. Jocurile de cuvinte decurg viu, scînteietor ; s-ar spune că adesea poetul preferă, nu logica încăpută în cuvinte, ci jocul pe care acestea i-l făceau cu putinţă.

Întocmai cum Naevius şi Ennius au creat în literatura latină limba poeziei înalte, Plaut a creat pe aceea a comediei. Fantezia se uneşte viu cu energia. Dialogurile au vervă şi culoare. Sentimentele, fie cele rudimentare, fie cele de un ordin mai rafinat, îşi găsesc cu uşurinţă expresia potrivită. Ca mînuitor şi creator de cuvinte, Plaut poate fi pus în rînd cu Aristofan şi cu Rabelais. Dispune de mijloace verbale care fac să trăiască pe scenă tot felul de atitudini şi situaţii : şi violenţe plebeiene, şi accente elegiace sau madrigaleşti, şi cuvinte de apropiere suavă sau de ceartă ale îndrăgostiţilor, şi transparenţe ale serenadelor, şi expresii injurioase, în sfîrşit şi treceri de la vorbirea rudimentară de port, de uliţă sau de piaţă la vorbirea mai distilată a păturilor cultivate. Un mozaic pitoresc, sugestiv, capabil să întreţină tot timpul o impresie de viaţă şi de mişcare. Metaforele, epitetele şi imaginile abundă. Sînt luate din domenii variate : comerţ, meşteşuguri, politică, armată, drept, literatură etc. Totalitatea lor izbeşte urechea în mod plăcut, ca o cascadă sonoră, în care abilitatea comică se împleteşte stăruitor, impetuos, cu un efluviu de adevărată simţire lirică.

Versificaţia lui Plaut lasă de dorit. Horaţiu a criticat-o cu asprime. Într-adevăr, poetul nostru n-a urmat o metrică unitară, ci a folosit ritmuri variate, uzînd astfel în mod larg de libertăţile prozodice acordate comicilor.

Toate acestea ne ajută să înţelegem că deşi forma comediilor lui Plaut era luată de la greci, sufletul lor însă a fost latin. Nu există pasaj în care acest suflet să nu vibreze, în care să nu-şi manifeste într-un fel sau altul prezenţa. Altoiul grec a fost grefat pe un trunchi băştinaş. Roadele ieşite din această încrucişare poartă mai cu seamă semnele unei vieţi şi ale unei creaţii latine.

5. Subiecte, intrigă, personaje

Subiectele lui Plaut — am văzut — nu sînt nici originale, şi nici interesante. Sînt banale şi se repetă de la o comedie la alta, dacă nu în intrigă, în orice caz în spiritul lor. Dacă, după ce am citit cîteva comedii de Plaut, am încerca să le distingem subiectele şi să precizăm intriga fiecăreia dintre ele, am vedea că ne-ar fi greu şi poate chiar imposibil. N-au în ele elemente şi situaţii caracteristice, de natură să-şi imprime în mintea noastră reliefurile. Totul se amestecă într-o notă comună, informă, făcînd să ne fie aproape indiferent dacă o scenă anumită aparţine unei piese sau aparţine alteia.

Schema comediilor lui Plaut este de multe ori aceeaşi. Primul erou — să zicem — este tînărul îndrăgostit, pe care îl slujeşte un sclav abil, întreprin-

zător şi bun de gură. Acest tînăr îndrăgostit este în conflict cu mulţi : cu tatăl său, cu intrigantul sau mijlocitorul care încearcă să-i încurce planurile, cu soldatul fanfaron ş.a.m.d. Pe toţi aceştia sclavul îi escrochează, smulgîndu-le bani ce vor servi la răscumpărarea tinerei fete pe care o iubeşte stăpînul său. Aceasta, la rîndul ei, va izbuti să rămînă virtuoasă, strecurîndu-se cu bine printre dorinţele sau mrejele întinse de ceilalţi. Pînă la sfîrşit, totul se va dezlega în mod fericit. Tînăra fată va fi recunoscută de ai săi, putînd astfel să se căsătorească cu bărbatul iubit. Mai pe scurt, putem spune aşa : aproape toate comediile lui Plaut se reduc la o serie de vicleşuguri urzite de un sclav, pentru ca prin ele să apere o pereche de îndrăgostiţi şi să salveze o femeie, recunoscută pînă în cele din urmă ca fiind de condiţie bună.

Episoadele pieselor sînt hrănite cu aceleaşi şi aceleaşi lucruri : povestiri despre călătorii pe mare, întîmplări cu piraţi, naufragii, întoarceri neaşteptate, înlocuiri şi mistificări, certuri, şiretlicuri ale sclavilor, luarea unor personaje drept altele etc. E vorba deci de scenarii convenţionale, care nu au alt rol decît să lege diferite momente între ele. Clădită astfel, pe situaţii de şablon, intriga comediilor lui Plaut nu are veracitate. Desfăşurarea ei este cînd încărcată, cînd întreruptă de episoade lăturalnice, de scene de beţie, de convorbiri gălăgioase, de schimburi de cuvinte tari, adeseori vecine cu trivialitatea. Nota satirică este introdusă uneori artificial, fără legătură organică cu intriga sau cu personajele puse în scenă. Dintr-o dată, de pildă, în chiar toiul acţiunii, apar aluzii despre demnitarii cetăţilor ori despre diferite fapte politice la ordinea zilei. Autorul nu se preocupă să lege pasajele introduse în contextul pieselor. De multe ori deznodămintele vin în mod brusc sau sînt tratate într-un stil de expediere. Totuşi, Plaut n-a trecut niciodată drept un bufon. L-au aplaudat mulţimile populare, după cum l-au iubit şi elitele. Explicaţia stă în aceea că poetul era înzestrat cu o rară putere de a inventa şi de a găsi neîncetat expresii potrivite cu situaţiile aduse în scenă. N-avea adîncime de gîndire şi nici chiar destul simţ de observaţie ; în schimb, ştia să pună în mişcare procedee scenice, să mînuiască în mod meşteşugit intrări, tranziţii sau dezvoltări de teatru, să folosească artificii ale comediei de intrigă, să susţină situaţii dificile şi neprevăzute, să dea viaţă dialogurilor, să scoată toate efectele cu putinţă din alăturarea de contraste.

Personajele, şi ele, sînt în genere convenţionale. Ele nu aduc pe scenă indivizi, cu viaţa şi reacţiunile lor aparte, ci mai mult roluri. Sub acest raport, actorul pus să le interpreteze nu avea de întîmpinat dificultăţi prea mari. Majoritatea acestor personaje vin din teatrul grec ; şi anume, din comedia greacă nouă, aceea care nu-şi impunea să prezinte caractere, ci doar să creeze o atmosferă vie, agreabilă, cu putere de a moraliza pe oameni, fără însă a le zugrăvi şi psihologiile. Fiecare piesă, de pildă, îşi are bătrînul său, aşa-numitul *senex*. De regulă, acesta e ridicol : ţine să fie sever, ceea ce nu împiedică să fie înşelat, batjocorit şi furat ; intră în rivalitate cu fiul său, candidînd în rînd cu acesta la graţiile curtezanelor ; pe cît ţine să-şi dea mai multă importanţă, pe atîta este mai nătărău. Doar în *Miles gloriosus* întîlnim un bătrîn bun, inteligent, înţelegător faţă de manifestările şi drepturile tinereţii ; dar şi acesta este un vechi celibatar, rămas aşa de frica femeilor. Soldatul fanfaron apare acelaşi peste tot : un fel de *condottiere* ratat şi gălăgios, convins că toată lumea îl admiră şi că toate femeile îl iubesc. Parazitul este în genere un personaj amuzant : veş-

nic înfometat, gata de orice, eventual să vîndă chiar şi pe propria-i fiică ; în faţă îşi copleşeşte patronul cu adulaţii şi declaraţii de devotament, asemănîndu-l cu Jupiter şi cu Marte, pentru ca în spate să-l critice sau să rîdă de el ; nu-l supără meseria de parazit, ba dimpotrivă este gata să-i atribuie ereditate şi nobleţe. Cu tinereţea, Plaut este mai generos. Toţi adolescenţii săi sînt îndrăgostiţi ; unii sînt plini de calităţi, după cum alţii sînt risipitori, destrăbălaţi, violenţi şi geloşi. Plaut, însă, le ia tuturor partea, chiar şi celor extravaganţi. Din moment ce sînt tineri, şi mai sînt şi îndrăgostiţi, îşi simte aproape o datorie să ţină cu ei. În această privinţă, piesele sale apar ca un triumf al tinereţii şi ca o sărbătorire a vicleşugului, atunci cînd acesta îşi propune să apere sau să salveze iubirea tînără.

Totuşi, acestea nu sînt decît personaje secundare. Principalul personaj — sau cum i s-a spus „regele" teatrului lui Plaut — este sclavul. Prezenţa lui umple întreaga comedie. Îl întîlnim chiar şi în comedii în care rolul principal revine altui personaj, dacă nu pentru a susţine o parte a intrigii, în orice caz, pentru a produce cu intervenţiile sale divertismente comice. Plaut îşi realizează principalele sale intenţii comice prin sclavii pe care îi aruncă în scenă. Ei, de pildă, sînt aceia în care îndrăgostiţii îşi pun toată nădejdea, care ajung de-i păcălesc pe bătrînii abuzivi sau zgîrciţi, care scot în evidenţă ridicolul soldatului fanfaron şi, în genere, care îi iau în rîs pe toţi, producînd nota de satiră şi de ilaritate a pieselor. Nimic nu-i descurajează, nimic nu-i poate abate de la drumul urmărit. Au o nesecată inventivitate. Dacă se întîmplă ca un şiretlic să nu le reuşească, trec îndată la altul, cu şi mai multă vervă şi imaginaţie. Se joacă cu focul, fără ca acesta să-i sperie. În felul cum îşi conduc maşinaţiile, nu pun numai meşteşug, ci şi artă ; sînt — ca să spunem aşa — nişte artişti ai vicleniei, cu destule cazuri în care această viclenie are în ea şi unele unde de bunătate.

6. Comicul

Comicul care a asigurat pieselor lui Plaut succesul lor popular este prin excelenţă un comic de situaţii şi de cuvinte. Valoarea comicului de situaţii este inegală. Uneori, într-adevăr, el cuprinde ingeniozităţi admirabile ; de multe ori, însă, calitatea lui e mediocră. Lucrează cu procedee obişnuite : scene de beţie, lovituri de teatru, lăudăroşenii, acte de înşelătorie, grimase, ţopăieli, gesticulaţii violente, bizare, dar nu lipsite de expresivitate etc. Însă, pentru că toate acestea se înlănţuiau viu, cu dezinvoltură, cu fantezie, cu vervă, într-un ritm susţinut, fără vreo lungime obositoare, ele puteau să provoace rîsul cu uşurinţă, cîştigînd prin aceasta chiar şi pe spectatorii dificili şi pretenţioşi.

Comicul de cuvinte este la fel de viu şi abundent. Întîlnim jocuri de sunete şi de cuvinte, aluzii cu subînţelesuri, calambururi, momente de vorbire alandala, dialogări îndrăzneţe şi spirituale etc. Termeni curenţi, din circulaţia cea mai curentă a vorbirii populare, îşi dau mîna cu alţii noi, ieşiţi în aşa fel din inspiraţia nesecată a poetului, încît să poată fi pricepuţi dintr-o dată de către publicul spectator, din ce în ce mai amuzat de surpriza şi de ineditul lor. Întîlnim, de asemenea, compuneri de cuvinte, menite ca prin asocierea lor să redea trăsături ridicole ale personajelor şi să creeze efecte comice. Astfel, bătrînul din *Captivi* este făcut să creadă că una din sclavele sale e fiica unui personaj important şi bogat, cu numele de *Thesaurochrysonicochrysidex ;* la auzul acestui

nume impresionant, bătrînul va exprima cu naivitate şi cu credulitate : „desigur, e din cauza averii lui că i s-a dat un nume atît de frumos". În această direcţie, Plaut se dovedeşte inventiv şi original ; a asocia două sau mai multe cuvinte, aşa încît alianţa lor să poată produce în acelaşi timp şi surpriză şi o situaţie comică, este un act de creaţie personală.

Comicul latin în general şi comicul lui Plaut în special nu trăiesc din observaţiuni şi reflecţiuni adînci asupra moravurilor şi caracterelor. Chiar şi puterea lor satirică e relativ mică. Însă, ceea ce îi lipseşte în fond, se adaugă la suprafaţă. Poetul nostru este un artist al cuvîntului, capabil ca din orice folosire a acestuia să facă să scînteieze rîsul. Principala susţinere în această materie — ca şi lui Rabelais mai tîrziu, în timpul Renaşterii — i-a venit din cunoaşterea şi simţirea profundă a vorbirii populare.

7. Morala comediilor lui Plaut

Privite de departe, comediile lui Plaut par nişte spectacole vesele pentru nişte mulţimi la fel de vesele, dornice să petreacă în zilele lor de sărbători populare. Era în ele atîta vervă, atîta joc şi mişcare, încît se poate spune că în asemenea condiţii analiza psihologică devenea imposibilă. Totuşi, nu e aşa ! Publicul lui Paut, cel puţin o parte din acesta, nu cerea de la autorul lui favorit doar să-l amuze, ci oarecum să-l şi instruiască, fie comunicîndu-i în legătură cu faptele satirizate diferite idei morale, fie apropiindu-l de vibrarea unor sentimente mai delicate, transpuse cu pricepere scenică în situaţii comice.

Faptul ţine în primul rînd de influenţa greacă. Autorii greci, în aceeaşi măsură în care erau dramaturgi, erau şi moralişti. Chiar şi în fragmentele lor neînsemnate găsim însemnări şi reflecţiuni morale. Despre Menandru — principalul model grec al comediei latine — se ştie că era discipolul lui Epicur. O dată cu subiectele comediilor greceşti, Plaut a împrumutat şi ceva din semnificaţia lor moralizantă. Aceasta n-a atins proporţii şi esenţialităţi asemănătoare cu cele din comediile greceşti ; putem însă să-i constatăm în orice moment prezenţa.

Să ne gîndim, de pildă, la galeria de oameni vicioşi pe care comediile lui Plaut ni i-au urcat pe scenă : sclavi plini de şiretlicuri, bătrîni beţivi ori zgîrciţi, părinţi denaturaţi gata să-şi vîndă copiii sau, dimpotrivă, copii detracaţi dorind să-şi vadă părinţii morţi, negustori imorali, paraziţi înecaţi în linguşeli, proxeneţi practicînd cu uşurinţă atîtea şi atîtea turpitudini etc. Ei bine, toţi aceştia ne sînt înfăţişaţi şi pentru situaţii de amuzament general, dar şi pentru a ni se arăta imoralitatea omenească. Soldatul fanfaron — nu este oare caricatura vie a prostiei şi a prezumţiei ? Dar, deopotrivă, aceste piese ne fac cunoştinţă şi cu oameni însufleţiţi de porniri nobile, curajoase : fete tinere care îşi păstrează demnitatea cînd părinţii lor le vînd, sclavi care vin în ajutorul tinerilor ce se iubesc cu adevărat sau sclavi care se revoltă de turpitudinile stăpînilor lor, prieteni devotaţi, soţi care îşi sînt credincioşi unul altuia, părinţi cinstiţi şi copii valoroşi, îndrăgostiţi care pun în sentimentul lor onestitate şi poezie etc.

Se poate spune, deci, că regula clasică a comediei apare în toată plinătatea ei : făcînd pe spectatori să rîdă, poetul îi ajută totodată să se corecteze. Trebuie să admitem că mulţi romani se recunoşteau sub trăsăturile lui Demenetes şi

Filolaches ; trebuie să admitem, deopotrivă, că toată acea defilare de invertiţi ai moralei : libertini de toate vîrstele, traficanţi de sentimente, vînători de zestre, clienţi famelici şi linguşitori, cetăţeni fără demnitate, negustori de jurăminte, preoţi plini de infatuare, pervertitori de meserie, leneşi fără ocupaţie, delatori lipsiţi de scrupule etc. — şi-au găsit, prin însăşi prezentarea lor de către Plaut pe scena comică, stigmatizarea sau în orice caz o parte din stigmatizarea pe care o meritau.

Să nu căutăm, însă, în această morală din comediile lui Plaut, analize şi subtilităţi psihologice. Caracterul său predominant este un caracter practic, material, cu pronunţată notă utilitară. Totul e îngăduit, dacă e practicat cu măsură. Condamnă chiar şi dragostea, dacă din cauza acesteia eşti pornit să-ţi risipeşti averea. Tatăl din *Mostellaria* îşi iartă fiul, fiindcă nu are nimic de plătit pe urma lui. Nu întîlnim, deci, conflicte şi complexităţi interioare, înălţimi estetice, acte profunde de gîndire. Plaut nu ţine să fie un filozof. Morala lui, elementară şi practică, este morala populaţiei romane, într-o fază istorică a acesteia în care speculaţiile şi subtilităţile de ordin psihologic îi erau încă străine.

S-a vorbit şi s-a scris mult despre numita imoralitate a scrierilor lui Plaut. Adeseori, judecata aspră a faptului n-a avut dreptate. Ea a procedat într-un spirit de simplificare, dînd la o parte elemente şi interpretări de seamă ale chestiunii. E probabil că acuzaţia de imoralitate i-a fost adusă de aceia care s-au simţit vizaţi şi stigmatizaţi în piesele sale.

Comediile lui Plaut ne înfăţişează tabloul de moravuri ale unei lumi deosebite mult de aceea în care trăim astăzi. Teatrul este autentic, şi îşi împlineşte astfel misiunea sa firească, atunci cînd aduce pe scenă tabloul vieţii reale. Multe din acele aspecte care azi ne par licenţioase şi imorale erau de fapt aspecte de viaţă frecvente în lumea romană. Să nu ne mire, deci, că poetul ne aduce atît de adesea în preajma curtezanelor ; că legăturile amoroase de tip mercenar sînt proclamate fără discreţie ; că asistăm la atîtea scene de beţie sau de destrăbălare petrecute în locuri de prostituţie ; că părinţi denaturaţi îşi împing propriii copii în ghearele prostituţiei ; că aceiaşi sclavi în care stăpînii lor îşi pun ultima lor nădejde sînt totuşi oamenii cei mai apăsaţi de legi feroce şi lipsite de umanitate ale statului ; că tinerii au adesea comportări degradatoare ; că întîlnim pedagogi care în loc de a educa pe aceia care le sînt daţi spre supraveghere mai degrabă îi corup etc. Într-o măsură sau alta, aceste situaţii existau, se petreceau. Viaţa romană nu este numai aceea pe care ne-o prezintă cu preferinţă istoricii : cu viaţa ei cetăţenească de for, cu gravitatea dezbaterilor din senat, cu viaţa austeră a taberelor militare, cu nota ei de dură mărinimie faţă de popoarele învinse, cu încununarea victorioşilor pe Capitol sau cu acţiuni de cenzură morală ca acele purtate de necruţătorul Caton. Alături de acestea, viaţa romană mai număra şi alte aspecte, toate rezultînd din structura unei societăţi bazate pe inegalităţi sociale şi pe exploatare. Şi anume : aspecte ale străzii, ale prăvăliilor, ale furnicarelor de traficanţi şi de oameni de afaceri, ale risipitorilor care intraţi în mrejele curtezanelor cheltuiau averi întregi cu acestea, ale interioarelor domestice sfîşiate de certuri conjugale, ale goanei după plăceri, ale psihologiilor create de brutalitatea şi contagiunea jucătorilor de circ, ale acelor mulţimi amorfe de metropolă care în umbra măreţiilor oficiale puteau să-şi practice aproape în voie destrăbălarea sau gustul lor de vulgaritate.

Deci, să nu considerăm teatrul lui Plaut ca o școală de cinism sau de perdiție ! Am greși, confundînd fondul acestor comedii cu forma licențioasă în care au fost expuse unele din dezvoltările lor. E drept, noi astăzi considerăm că sentimentele acestea trebuie exprimate într-o formă la fel de onestă. Însă, fiecare epocă trebuie privită în lumina și cu criteriile ei aparte. Procedînd într-alt fel, s-ar putea să tulburăm justa interpretare a faptelor. Situația întîlnită la Plaut nu este unică în acest gen. Am întîlnit-o deopotrivă la Aristofan ; o vom întîlni, de asemenea, în atîtea și atîtea momente din istoria comediei, dintre care e instructiv să nu omitem manifestările comice ce vor însoți în Evul Mediu reprezentarea plină de devoțiune a manifestărilor religioase și mai tîrziu piesele lui Shakespeare.

Trebuie, deci, să ținem seama de moravurile și mentalitatea vremii. În viața Romei existau situații în care castitatea și virtutea puteau să apară ca lipsite de decență ; de asemenea se petreceau inconsecvențe ciudate, în ce privește conduita oamenilor. August, de pildă, mergea atît de departe cu severitatea antică, încît era gata să pedepsească o seamă de cavaleri pentru vina de a fi făcut o vizită fiicelor sale ; pe de altă parte, același împărat dădea largă autorizație mimelor, încurajînd manifestările lor chiar îndrăznețe și provocatoare. Privind lucrurile sub un asemenea unghi, Plaut devine cu totul altceva decît un poet al bufoneriilor sau al licențelor imorale traduse în reprezentații scenice, așa cum au putut pretinde unii comentatori burghezi ; devine unul din cei mai de seamă preceptori de filozofie practică, mai bine zis de lecții scoase direct din faptele vieții, pe care i-a avut Roma.

Teatrul lui Plaut întregește cărțile istoricilor. Piesele sale ne aduc, de fapt, o istorie secretă și anecdotică a vieții romane. Conținuturile lor nu sînt dintre acelea care să se fi putut păstra în arhive, sub formă de documente, de anale sau de cronici ; în schimb, au în ele proprietatea de a ne reda trăsături ale caracterului național, în curgerea lor vie, naturală, anonimă, curgere în care personajele ilustre și istorice ale Romei nu alcătuiau regula ci momente ale ei de culme și excepție.

8. Încheiere

Ce putem spune, acum, în încheierea tuturor acestor observații și analize ? Putem să rămînem cu impresia că momentul înscris de Plaut este în evoluția comicului universal un moment constitutiv și fecund. În lumea latină, longevitatea de care s-au bucurat comediile acestui autor dovedește că fondul lor avea în el ceva permanent, deci mai puternic decît toate revoluțiile modei și ale gustului, petrecute între timp. Ele reflectau în așa fel societatea romană, în datele ei naționale și statornice, încît au putut să polarizeze, deopotrivă, atît aplauzele celor care luptaseră în războaiele punice cît și ale acelora care trebuiau să slujească statul în timpul lui Diocleţian.

Dar reputația lui Plaut nu s-a mărginit aici ; ea a trecut și mai departe, la moderni. Puțini autori clasici au avut, ca acesta, mai mulți și mai celebri imitatori : Molière și Regnard în Franța, Dryden, Addison și Shakespeare în Anglia, Lessing în Germania. Prin verva, veselia, vivacitatea dialogurilor, varietatea personajelor, ascuțimea nuanțelor, coloritul replicilor ca și prin știința sa de a conduce intriga, Plaut este unul din poeții care ne-au ilustrat cel

mai bine din ce se poate alcătui *materia comică*, privită atît în datele ei locale cît şi în cele universale.

Luată în totalitatea ei, opera lui Plaut îndeplineşte în linii clasice funcţiunea moralizatoare a teatrului comic. Moralitatea operelor dramatice se desfăşoară în două direcţii. Una pune în lumină scene virtuoase şi patetice, făcînd apel la fibra înaltă a judecăţii şi sensibilităţii umane ; alta, dimpotrivă, procedează mai practic, arătînd situaţii ridicole şi împiedicînd astfel perpetuarea răului şi a viciilor, prin teama de durerea, de pericolele ori de pagubele pe care toate acestea ni le pot aduce. Prima direcţie aparţine cu deosebire tragediei şi dramei ; cea de a doua, prin conţinutul ei mai direct, convine cu deosebire comediei. E vorba de o moralitate de tip egoist, care nu face apel la sentimente superioare, dar care prin nota ei materială este mai aproape de simţirea comună şi de reacţiunile imediate ale acesteia. Plaut, ca autor latin de comedii, a dat acestui tip de moralitate una dintre ilustrările ei universale.

TERENŢIU

1. Viața

Celălalt mare poet comic al latinităţii a fost Publius Terentius, supranumit Afer. Îi cunoaştem viaţa, mai cu seamă, din povestirea biografului latin Suetoniu.

A văzut lumina zilei la Cartagina, către anul 194 î.e.n. Asupra originii lui nu există date certe. Se crede ori c-ar fi fost fiul unuia din prizonierii duşi în metropolă după căderea Cartaginei, ori c-ar fi fost răpit de piraţi şi vîndut ca sclav la Roma. Aici a avut ca stăpîn pe senatorul Terentius Lucanus. Acesta, cucerit de inteligenţa precoce a copilului, l-a crescut cu grijă, i-a dat instrucţie şi apoi l-a eliberat.

O dată liber şi intrat în lumea literelor, Terenţiu devine unul din obişnuiţii casei lui Scipion Emilian, unde va face cunoştinţă cu aristocraţia Romei, cu scriitori, poeţi şi oameni de spirit ai epocii. În atmosfera de cenaclu a acestei case, s-a creat tradiţia acelei filozofii romane de tip eclectic, care îşi va găsi principala ei expresie în scrierile lui Cicero. Pentru formaţia lui Terenţiu, ca poet şi dramaturg, faptul este de primă însemnătate. Tot ce va scrie de-acum înainte, va scrie pentru societatea întîlnită aici. Direcţia sa de gîndire, tonul poetic, linia de rafinament şi eleganţă, toate acestea îi vor fi inspirate de gustul şi stilul lumii aristocratice, în care s-a complăcut ca şi cum i-ar fi aparţinut de totdeauna.

În anul 166, supune edililor spre judecată prima sa piesă, *Andria*. Cu avizul favorabil al poetului Caecilius, aceştia autoriză reprezentarea ei şi astfel începe cariera dramatică a tînărului debutant. Succesul şi celebritatea vin repede, nu însă fără o seamă de peripeţii şi de mizerii, puse la cale de către rivali şi răutăcioşi.

S-a spus, anume, că Terenţiu n-ar fi singurul autor al operelor sale ; mai precis : că patronii săi din lumea aristocratică l-ar fi ajutat în compunerea lor. Ni s-a păstrat de către un comentator epigrama :

„Spune, Terenţiu, piesele care ţi se atribuie ţie de cine sînt oare ? Nu sînt cumva de către unul din aceia care au în mîini soarta popoarelor ; nu este oare un personaj încărcat de onoruri acela care le-a scris ?"

În privința aceasta, numele puse mai des în circulație erau acelea ale lui Scipion și Laelius. În unele din prologurile sale, Terențiu menționează aceste acuzații, fără a le confirma și totodată fără a le nega. Această atitudine de reticență era explicabilă. Nu putea să desmintă categoric niște afirmații care puteau să constituie o măgulire atît la adresa protectorilor săi, cît și la adresa propriei sale creații. Nimic mai firesc, deci, decît să se apere cu afirmații ca acestea : „Voi îmi faceți din aceasta o imputare, dar eu văd mai degrabă în ea o laudă ; sînt mîndru să plac acestor personaje, pe care voi le iubiți cu toții". În sine, aceste incidente nu spun mare lucru ; sînt însă interesante ca atmosferă, întrucît simțim din ele în ce fel comediile lui Terențiu alcătuiau un motiv de preocupări și discuții literare.

Pentru formația lui Terențiu, atît a lui ca om cît și a concepției sale poetice, contactul său cu lumea aristocratică a contat mult. Mai întîi, prieteniile sale influente i-au mijlocit reprezentarea pieselor, fără întîrzieri și piedici grele. Ambianța unor cercuri și a unor oameni inteligenți i-au dat preocuparea de a-și constitui un stil nobil, elegant, departe de truculențele ce puteau să placă publicului mare și pe care acesta le cerea insistent autorilor lui favoriți. Teatrul lui Plaut fusese plebeian ; al lui Terențiu devine aristocratic. Prin aplecările sale de poet de salon, a năzuit să aristocratizeze comedia latină.

Cariera de scriitor a lui Terențiu a fost scurtă. După ce a dat la iveală șase comedii, una după alta, a plecat în Grecia. Se spune că întorcîndu-se de aici, cu un număr de piese noi imitate după Menandru, a fost surprins de furtună pe mare. A fost înghițit de valuri, împreună cu manuscrisele sale. O altă versiune pretinde că i s-ar fi înecat numai manuscrisele, ceea ce însă i-ar fi grăbit moartea. Și-a încheiat viața curînd, în vîrstă doar de treizeci și șase de ani.

2. Opera

Din fericire, cele șase comedii compuse înainte de plecarea în Grecia ni s-au păstrat în întregime. Patru din ele sînt imitate după Menandru, iar celelalte două după Apollodor.

a. *Andria.* A fost reprezentată întîia oară în anul 166, cu prilejul jocurilor Megalesiene. Subiectul comediei se țese din iubirea unui tînăr atenian, Pamfile, pentru tînăra Glicera, venită la Atena de la Andros. Aici, a fost sedusă de către Pamfile, devenind amanta acestuia. În acest timp, Pamfile este logodit cu Filumena, fiica lui Chremes. Auzind că tînărul este prins de o altă pasiune, aceasta din urmă desface proiectul de căsătorie. Puțin după aceasta, află că Glicera este fiica lui, aceea care îi fusese răpită cînd era mică. Piesa se termină cu căsătoriile fericite ale celor două fiice : Glicera cu Pamfile și Filumena cu Charin.

b. *Hecyra.* S-a reprezentat cu un an mai tîrziu, în 165, tot în cadrul jocurilor Megalesiene. Subiectul ei a fost luat după o piesă vestită a lui Menandru, *Arbitrajul*, în imitația unui autor grec de mîna a doua, Apollodor din Carystos. Intriga e mai mult banală decît interesantă. Filumena, o femeie tînără și înzestrată sufletește, este soția lui Pamfile, care însă n-o iubește. În resemnarea ei, tînăra soție își păstrează farmecul și dulceața. Survine plecarea lui Pamfile din Atena, într-o călătorie care va trebui să dureze mai multă

vreme. Neputîndu-se împăca cu soacra sa, Filumena se refugiază în casa tatălui său. Curînd după întoarcerea soţului, dă naştere unui copil, pe care însă Pamfile refuză să-l recunoască drept al său. Acesta este gata să renunţe la fericirea conjugală, în care între timp începuse să creadă — aşa cum n-o făcuse la începutul căsniciei — şi în consecinţă să divorţeze. Părinţii celor doi soţi pun acest fapt pe seama legăturii mai vechi pe care tînărul bărbat o avea cu curtezana Bacchis. Asistăm la demersul tatălui pe lîngă aceasta, rugînd-o să se şteargă din calea fiului său şi să-i salveze astfel căsnicia. Obţine consimţămîntul cu uşurinţă şi se duce fără întîrziere să dea această veste Filumenei. Pe degetul curtezanei tînăra soţie recunoaşte inelul pe care i-l smulsese un tînăr îndrăzneţ, în timpul unei serbări nocturne cînd acesta o violentase. Astfel, lucrurile se dau pe faţă : tînărul îndrăzneţ fusese Pamfile şi prin urmare copilul născut din această aventură era copilul său legitim.

Titlul piesei este dat de episodul în care cei doi părinţi, fiecare din ei la fel de nefericiţi, se învinovăţesc de cearta ivită între copiii lor :

„Da — spune socrul, soacrei — toate, toate sînteţi la fel ; nu aveţi linişte pînă nu vă vedeţi copiii însuraţi după gustul vostru. Şi iată-i însuraţi. După aceea, nu aveţi astîmpăr pînă nu le goniţi nevestele !"

Însă, nu scenele de acest gen formează substanţa propriu-zisă a piesei. Ele alcătuiesc mai mult mijloace de divertisment comic, concesie făcută publicului mare de teatru. Nodul piesei, de fapt, e dat de psihologia lui Pamfile. Deşi eroul nu apare decît la actul al treilea, facem cunoştinţă cu el de la întîile replici ale piesei. Procedeul e clasic şi Terenţiu îl mînuieşte cu meşteşug. Toate mişcările, toate aluziile, toate personajele cu care am legat anterior cunoştinţă — amanta sa, sclava, părinţii, socrii — nu fac altceva decît să ni-l prezinte şi să ne pregătească apariţia lui. O dată intrat în scenă, personajul va monologa îndelung, descriindu-şi stările sufleteşti, analizîndu-şi emoţia.

Tot timpul, tînărul nostru e frămîntat şi cuprins de nelinişti. Cînd — de pildă — e preocupat să ascundă sclavului un anume fapt (deşi în realitate îi spusese acestuia cu alte ocazii mai mult decît trebuia) ; cînd încearcă să împiedice actul de abnegaţie al părinţilor săi, care pentru a-i salva fericirea luaseră hotărîrea de a se retrage la ţară ; cînd — în sfîrşit — luptă să reziste socrului său, care îi cerea să accepte copilul. Mereu asistăm la dezbaterile intime ale acestui tînăr, însufleţit de sentimente bune dar lipsit de voinţă.

Piesa n-a avut succes. Publicul n-a înţeles şi n-a susţinut străduinţele poetice ale lui Terenţiu. Explicaţia e simplă. Publicul roman, obişnuit cu spectacole distractive, în speţă cu farsele de tip bufon ale lui Plaut, a rămas oarecum dezorientat şi surprins în faţa intenţiei lui Terenţiu de a aduce în desfăşurarea comicului de scenă mai multă observaţie, mai multă pătrundere psihologică, mai multă intimitate şi mai mult simţ al nuanţelor. Acestea, cel puţin pentru moment, nu-l puteau interesa : psihologia, intimitatea şi sentimentele îi păreau drept nişte lucruri şterse, lipsite de relief, fără putere comică. Se spune că publicul a părăsit sala după cîteva scene, preferînd să se ducă la jocuri de circ sau să asiste la lupte de gladiatori.

Întîmplarea e relatată chiar de către Terenţiu, în prologul recitat cu prilejul celei de a treia reprezentaţii a piesei. Iată în întregime textul acestui prolog :

„PROLOGUL *(regizorul, antreprenorul de reprezentaţii dramatice)* : Ca orator al trupei mă înfăţişez înaintea voastră, în haină de prolog. Aş vrea să obţin din partea voastră o favoare. Lăsaţi-mă, ca bătrîn ce sînt, să mă sprijin pe un drept pe care l-am folosit mult în tinereţea mea, cînd am făcut să se joace pe scenă piese condamnate încă de la naşterea lor, cînd am împiedicat ca opera să dispară şi ea o dată cu poetul ei...

Astăzi, vă readuc pe scenă *Hecyra*, piesă într-atît de urmărită de fatalitate, încît niciodată pînă acum n-am izbutit s-o ascult toată, în linişte. S-ar putea ca această fatalitate să tacă în faţa atenţiei voastre, dacă aţi vrea să mă ajutaţi în străduinţele mele.

La prima reprezentaţie, abia începusem jocul, cînd o mulţime de fapte — nişte pugilate la modă, nişte reclame ale unui funambul, în plus mişcarea mulţimii, zgomotele produse, strigătele femeilor — m-au obligat să-l întrerup şi să ies din scenă înainte de vreme. Credincios unui vechi obicei, de a relua reprezentarea pieselor mai noi, am readus-o pe aceasta pe scenă. Un alt incident : primul act începuse să placă destul de bine, cînd dintr-o dată s-a răspîndit zvonul că se dau la circ lupte de gladiatori. Atîta a trebuit, ca tot publicul să intre în fierbere, dorind să zboare acolo. Au început îmbrînciturí, strigăte, bătăi pentru apucarea de locuri. În acest timp, eu eram obligat să renunţ la reprezentaţia mea. Astăzi, lucrurile parc-au luat o altă faţă : în loc de zăpăceală, văd calm şi linişte. Pot astfel să-mi joc piesa, iar voi aveţi prilejul să reînălţaţi scena comică. Împiedicaţi, deci, ca prin greşeala voastră teatrul să devină o proprietate exclusivă a doi sau trei autori. Faceţi în aşa fel, încît autoritatea voastră s-o ajute şi s-o susţină şi pe a mea. Dacă e adevărat că n-am făcut niciodată un meşteşug din arta mea, şi că singura răsplată pentru atîta trudă mi-a fost tocmai bucuria voastră, în cazul acesta, acordaţi-mi o favoare : îngăduiţi ca un poet care şi-a pus talentul sub protecţia mea, şi care acum se lasă în seama bunăvoinţei voastre, să nu se vadă, împotriva principiilor de justiţie, victimă a nedreptăţii şi a batjocoririi. Faceţi-o pentru mine ; faceţi cauză comună cu el ; ascultaţi-o în linişte, dacă vreţi ca şi alţii să încerce încă de a scrie, iar eu să pot aduce pe scenă şi alte piese !"

Nu e cazul să dăm dreptate publicului care a procedat în acest fel, dar nici să-l învinovăţim prea mult. Obişnuit să vadă, ca în comediile lui Plaut, sclavi îndărătnici, curtezane avide de bani sau îndrăgostiţi pasionaţi, el nu putea să accepte cu uşurinţă sclavii virtuoşi ai noului poet, curtezanele lui capabile de abnegaţie sau îndrăgostiţii săi ezitanţi, întrebîndu-se încă în sinea lor dacă iubesc sau nu.

c. *Heautontimorumenos*. Reprezentată în 163, cu prilejul jocurilor Megalesiene, această piesă are ca erou un om ce se pedepseşte singur. În primele scene, asistăm la desperarea bătrînului Menedem, al cărui fiu, Clinias, drept urmare că tatăl său a ţinut să-l izoleze de ceea ce îi era drag, s-a înrolat pentru Asia, în serviciul marelui rege. Drept pedeapsă, pe care înţelege să şi-o aplice singur, Menedem se retrage la ţară, unde îşi impune să îndeplinească o seamă de munci grele. Între timp, Clinias se reîntoarce la Atena. Printr-o

serie de întîmplări şi coincidenţe fericite, se descoperă că iubita acestuia, Antifila, este fiica lui Chremes, prietenul tatălui său. Are loc căsătoria lor, ceea ce umple de fericire inima bătrînului.

Problema pusă în această piesă făcea parte din preocupările Romei, în acea epocă. Este vorba de a se găsi atitudinea cea mai convenabilă pe care părinţii s-o aibă faţă de copiii lor. Severitatea de care Menedem dă dovadă la începutul acestei piese ne aminteşte de Roma lui Caton.

d. *Eunuchus.* Piesa datează din anul 162, cînd a fost reprezentată cu prilejul jocurilor Megalesiene. Se crede că a fost cea mai populară dintre comediile lui Terenţiu. Centrul acţiunii îl formează şiretlicul tînărului Cherea. Acesta, deghizat în eunuc, se introduce în casa unei curtezane unde se află tînăra fată de care este prins sufleteşte. Aceasta se va căsători cu iubitul său, după ce mai întîi va fi recunoscută ca trăgîndu-se dintr-o bună familie ateniană. Piesa mai cuprinde şi alte episoade, de natură să-i dea colorit şi intensitate comică. Acestea privesc dragostea lui Fedria — fratele lui Cherea — pentru curtezana Thais, neînţelegerile cu falsul brav Thrasan şi linguşirile parazitului Gnathon.

Pasajul în care acest Gnathon se zugrăveşte pe sine, înfăţişîndu-ne totodată şi o caracterizare a parazitului în general, e celebru. Un fragment din el :

> „...Dă-ţi seama că există o seamă de oameni care vor să fie mult, să treacă drept întîii printre oameni, dar care în prezent nu sînt nimic. Ei bine, aceştia sînt muşteriii mei ! Mă apropii de ei, nu ca să le dau prilejul de a rîde de mine, ci pentru a le surîde eu cel dintîi, pentru a le deveni agreabil, arătîndu-mă ca plin de admiraţie faţă de inteligenţa lor. Cînd ei spun ceva, de îndată eu mă declar de părerea lor. Spun contrariul ? Imediat îmi schimb şi eu părerea. Zic ei nu ? Spun *nu.* Da ? Spun *da.* Cum s-ar zice, îmi fac o lege din a-i aplauda pe toţi, întotdeauna. Ascultă, du-te liniştit, iată, ţi-am dat în mînă un meşteşug care astăzi rentează mai bine ca oricare altul... Tot vorbind aşa, am ajuns în piaţă. Nici nu m-a văzut bine, şi o trupă întreagă de negustori — porcari, măcelari, zarzavagii, restauratori, oameni pe care i-am făcut să cîştige bine şi cînd aveam bani mulţi, ca şi cînd n-am mai avut de loc — s-au repezit la mine. Ploconeli, saluturi, invitaţii la masă, complimente de tot felul !... Cînd bietul meu înfometat a văzut în cîte onoruri trăiesc, şi cît de uşor îmi cîştig existenţa, m-a implorat să-i dau lecţii. I-am spus să mă urmeze. Vreau să văd dacă nu e cazul să fac şi eu cum fac filozofii, adică să deschid o şcoală şi să-mi botez elevii cu numele meu : *Gnathonicieni...*"

Privită în întregul ei, această piesă ne înfăţişează povestea pe cît de comică pe atît de delicată şi de cuceritoare a unei perechi de fraţi îndrăgostiţi. Fratele cel mare a trăit şi a suferit, de unde acea notă de reţinere şi de melancolie, pe care o găsim în manifestările iubirii sale ; celălalt, dimpotrivă, care este încă un adolescent, iubeşte pentru prima oară şi procedează cu francheţea plină de naivitate a aceluia care n-a avut încă timp să cunoască viaţa.

Bun psiholog şi cunoscător al vîrstelor, Terenţiu mînuieşte aceste deosebiri cu abilitate şi cu un simţ rafinat al nuanţelor.



Actor recitînd prologul din *Formino* de Terenţiu. (*Pictură pe un manuscris vechi.*)

e. *Phormion.* Această piesă a fost reprezentată în acelaşi an cu cea precedentă. Personajul principal, de la care se trage şi numele piesei, este parazitul care în înţelegere cu un sclav izbuteşte să păcălească pe doi bătrîni creduli şi zgîrciţi, escrocîndu-le bani şi venind cu aceşti bani în ajutorul fiilor lor îndrăgostiţi. Molière s-a inspirat din această piesă într-una din comediile sale celebre: *Vicleniile lui Scapin.*

f. *Adelphoe.* Piesa a fost reprezentată întîia oară în anul 160, în cadrul jocurilor Funerare, date în onoarea lui Paul-Emil. Unii comentatori o socotesc printre cele mai bune piese ale poetului nostru, în ce priveşte conducerea intrigii şi gradarea înţelesului. Autorul opune unui exces un alt exces. Demea şi Micion au fiecare cîte un fiu ; primul refuză totul fiului său, celălalt îi îngăduie orice. Demea se poartă ca un călău, ceea ce face din fiul său un ipocrit ; Micion, dimpotrivă, trece totul cu indulgenţă asupra fiului său adoptiv, din care cauză acesta devine un răsfăţat abuziv. Ne dăm seama, pînă în cele din urmă, că şi Micion este în fond tot un egoist, fapt pentru care îşi va primi pedeapsa cuvenită în deznodămîntul acţiunii.

Terenţiu, deci, ia o atitudine de mijloc. Simţim în aceasta o influenţă a liniei moderate practicată de Scipion Emilian atît în viaţa sa particulară cît şi în cea politică. Precizăm, anume, că spre sfîrşitul vieţii sale acesta s-a situat politiceşte pe o linie de moderaţie înţeleaptă, între demagogia fraţilor Grachi şi îndărătnicia reacţionară a păturii aristocratice. Rămîne de văzut, în ce măsură Terenţiu a susţinut o teză sau numai a descris o situaţie, conformîndu-se spiritului existent în epocă. Oricum, e limpede că tonul său temperat, căutînd o punte între vechea severitate a moravurilor şi spiritul mai nou de indulgenţă, ţinea de formaţia şi preferinţele sale eclectice.

Molière a reluat tema din această piesă în *Şcoala bărbaţilor.* Aici, într-adevăr, se poate vorbi de o atitudine a poetului, întrucît el a transformat situaţia comică într-o lecţie morală. Tutorele Leonorei va rămîne pînă la sfîrşit consecvent ideii de măsură, neîngăduind pupilei sale decît manifestări limpezi şi decente.

Toate aceste comedii aparţineau tipului *palliatae :* comedii imitate după greci dar jucate de actori înveşmîntaţi după regula latină, în *pallium.* Erau alcătuite prin procedeul *contaminatio,* constînd în combinarea de situaţii din mai multe piese într-una singură. În manuscrisele ce ni s-au păstrat, textele comediilor sînt precedate de argumente formate din douăsprezece versuri iambice,

compuse de Sulpicius Apollinaris, precum şi de unele didascalii, compuse în momente diferite de către autori necunoscuţi, cu scopul de a da indicaţii materiale asupra felului cum trebuia să decurgă reprezentarea pe scenă.

Didascaliile sînt urmate de prologuri. Acestea aveau de scop să dea publicului o seamă de indicaţii generale asupra subiectului ce urma să fie reprezentat şi erau rostite ori de către şeful trupei, ori de către un actor renumit, îmbrăcat într-un costum special. Conţinutul lor e mai reţinut decît cel din prologurile lui Plaut. În vreme ce la acesta expunerea piesei era făcută mai pe larg, cu aluzii şi chiar bufonerii menite să cîştige simpatia publicului mare, Terenţiu se adresează mai mult elitelor de spectatori, pe care nu pierde din vedere să le măgulească. În partea lor finală, unele prologuri ale lui Terenţiu mai cuprind discuţii polemice ale acestuia cu adversarii săi, în special cu poetul Luscius Lanuvius, iniţiatorul unei cabale literare puse la cale împotriva lui.

Ca structură, comediile lui Terenţiu urmează regula comună a comediilor latine. Cuprind o parte vorbită *(diverbium)* şi o parte muzicală *(canticum)*, amîndouă compuse în versuri iambice. Această parte din urmă cuprindea aproximativ o jumătate din întinderea piesei şi era rostită cu acompaniament de flaut ; ea se compunea din pasaje cîntate şi din recitative.

3. Fondul grec

S-a spus că Terenţiu este poetul roman cel mai pătruns de spiritul şi de factura literaturii greceşti. Această afirmaţie, în liniile ei generale, este justă ; totuşi, nu este recomandabil să-i dăm curs, înainte de a o pune sub lumina cîtorva discuţii interpretative.

Cartagena, cetatea în care Terenţiu şi-a însuşit primele elemente ale formaţiei sale poetice, era îmbibată de civilizaţia greacă. De la început, deci, poetul nostru a avut spiritul predispus înspre a-şi însuşi cu uşurinţă valorile şi modelele artei atice. Totul ne arată că era pătruns de această artă, că se simţea stăpînit de înţelesurile ei, c-o iubea. Nu se sfia să recunoască aceasta, în modul cel mai deschis cu putinţă. În prologul din *Andria,* precizează : „Menandru a compus *Andriana* şi *Perinthiana.* Cine cunoaşte una din ele, le cunoaşte pe amîndouă. Autorul, după cum singur mărturiseşte, a împrumutat de la *Perinthiana* tot ce se putea potrivi *Andrianei* etc..." Mărturisirile de felul acesta se repetă. Aflăm din prologul de la *Eunuchus* că el, Terenţiu, a împrumutat aici de la Menandru nu numai subiectul piesei cu acelaşi nume, dar şi personaje din altă comedie a acestuia, *Linguşitorul,* şi anume personajele parazitului şi al soldatului fanfaron. Tot aşa, ne încunoştiinţează că pentru comedia *Adelphoe* s-a inspirat din comedia asemănătoare a lui Menandru şi dintr-o comedie de Difil. Probabil, şi în celelalte piese ale sale a procedat la fel.

Există deci motive să se spună că Terenţiu a fost în arta sa un imitator declarat al grecilor, că n-a dat la iveală nimic original, fie ca intrigă, fie ca personaje ; pe scurt, că s-a mărginit să copieze sau cel mult să vină cu mici adaptări personale. Totuşi, nu este aşa ! Aparenţa spune ce spune ; fondul, însă, este altul. În genere, Terenţiu a imitat aceleaşi modele greceşti pe care le-a imitat şi Plaut. Uneori a imitat piesele ca atare, în întregime ; alteori, a combinat pasaje luate din piese diferite. Dar, ca şi Plaut, în felul cum a imitat, Terenţiu şi-a luat libertăţi potrivite cu firea şi înclinaţiile sale. În vreme ce

Plaut vedea în modelele sale greceşti în special partea lor de amuzament, Terenţiu se apleca asupra laturii lor de sensibilitate, de analiză şi de pătrundere psihologică. Nici unul nici altul n-au făcut simplă operă de traducători sau de imitatori, ci au transpus în haină şi prelucrare latină aspecte şi semnificaţii diferite ale noii comedii greceşti. Nu este comedie semnată de unul din aceşti doi autori, în care fondul grecesc să nu apară adăugit şi transformat cu elemente locale : la Plaut cu convenţii tradiţionale legate de comediile *atellane* şi de vechile farse indigene, la Terenţiu cu acele analize de ordin etic şi psihologic, care cu timpul vor crea la Roma literatura ei cu caracter moral, versiune şi prelungire latină a testamentului filozofic al lui Socrate : „Cunoaşte-te pe tine însuţi !"

Totuşi, spre deosebire de ceea ce am întîlnit la Plaut, originalitatea lui Terenţiu n-a mers în adaptările sale spre zugrăvirea lumii romane, ci înspre o direcţie mai generală, mai impersonală. Teatrul său nu ne dă o imagine a lumii latine. Eroii săi nu sînt greci, dar nu sînt nici romani. E greu să găsim la ei vreo trăsătură locală. Sînt oameni, în general ; pot aparţine tuturor timpurilor şi tuturor locurilor. N-au rezultat atîta dintr-o observaţie a vieţii şi a moravurilor din jur, cît mai mult din sugerările unei filozofii stăpînite de ideea de *general* şi de un simţ abstractizant al valorilor.

4. Teatrul psihologic

Terenţiu rupe multe din tradiţiile teatrului comic latin. Intrigile de vodevil, verva bufonă, expresiile injurioase, scenele cu mişcare excesivă în ele, toate acestea, deşi au de partea lor marea majoritate a publicului, nu-l atrag. Cele cîteva indicii de acest gen care apar ici şi colo în comediile sale sînt doar nişte concesii făcute uzului comun şi gustului cunoscut al mulţimilor de spectatori. Teatrului de tip *motoria*, cu mişcare multă şi agitaţie contagioasă, îi preferă teatrul de tip *stataria*, cu desfăşurare calmă, cu eroi bine crescuţi şi măsuraţi în gesturile lor, cu atmosferă potolită, uneori mai mult rece decît caldă.

O dată cu modelele literare greceşti, Terenţiu s-a pătruns şi de unele tendinţe filozofice ale spiritului grec. În special s-a influenţat de tendinţa morală, prezentă în literatura epocii. Studiul sentimentelor şi al caracterelor îl atrage îndeosebi. Acest fapt va împrumuta tuturor comediilor sale o trăsătură dominantă. Teatrul lui Terenţiu este prin excelenţă un teatru psihologic, aproape — oarecum — de forma comediei sentimentale sau de forma modernă a comediei burgheze.

În felul său de a zugrăvi caracterele, Terenţiu ţine să fie verosimil, în care scop dă dovadă de un simţ pronunţat al limitelor. Nu aduce în scenă diformări ale realităţii, nu pune în gura personajelor sale isprăvi îndrăzneţe, chiar atunci cînd ştie bine că aceasta îi va reduce considerabil aplauzele mulţimilor doritoare de episoade şi de petreceri burleşti.

Plaut, preocupat îndeosebi de a cîştiga mulţimile prin efecte comice, făcea adesea din personajele sale nişte caricaturi. Terenţiu nu-şi îngăduie aceasta ; personajele sale apar lucrate ca nişte portrete. Modelul său principal, Menandru, i-a transmis respect pentru natura umană, gust pentru analiza sentimentelor, oroare de exageraţie. În manifestările lor, personajele sale păstrează ritmul şi proporţiile vieţii de toate zilele. Comicul acestora depăşeşte

doar cu puţin nivelurile naturii ; faptul, oricum, dovedeşte intuiţie psihologică şi meşteşug artistic.

Personajele, ca şi în comediile lui Plaut, sînt personaje consacrate, luate ca atare din comediile greceşti. Totuşi, în felul lor de a le trata, cei doi poeţi se deosebesc radical. Vehemenţele şi caricaturizările lui Plaut se transformă la Terenţiu în zugrăvire de tipuri şi caractere, fiecare din acestea cu partea sa de fineţe şi de mobilitate. De exemplu : parazitul nu mai este veşnicul flămînd, gata să se repeadă pentru a culege de jos orice firimitură ce i s-ar arunca de la masa patronilor săi, ci un intrigant cunoscător de oameni, spiritual şi inteligent, sigur pe mijloacele sale, foarte abil în mînuirea acestora ; soldatul fanfaron minte încă, face caz de persoana lui, îşi proclamă mai departe isprăvile, vorbeşte cu emfază de cuceririle lui amoroase, dar toate acestea cu o anume măsură, într-un mod mai plauzibil ; Thrason — corespondentul lui Pyrgopolinice din comediile lui Plaut — e numai ridicol, nu şi nebun.

Tendinţa descrisă mai sus se extinde şi asupra celorlalte personaje. La fiecare din acestea găsim o notă în plus de afinare, ceea ce — nu trebuie să ascundem — se traduce uneori printr-o scădere a tensiunii lor comice şi dramatice. Sclavii lui Terenţiu sînt mai puţin îndrăzneţi şi impertinenţi decît aceia ai lui Plaut. Tinerii, şi ei, au mai puţină coardă, mai puţină vehemenţă, în a-şi striga dorinţele şi a-şi pune la cale planurile. Cînd se iubesc, n-o mai fac cu pasiune, în formă exclusivistă, ci cu măsură şi cu un fel de ezitare în a-şi schimba jurăminte eterne ; au tandreţe, nu însă şi nebunie. Curtezanele deţin un rol mai mic. Eroii lui Plaut, însuraţi sau neînsuraţi, gravitau în jurul curtezanelor ; spre deosebire de aceştia, eroii lui Terenţiu se apleacă în mod mai stăruitor spre dragostea şi fericirea conjugală. Nu ne mai aflăm într-o lume de fantezie şi de frivolitate, ci într-o lume vecină cu aceea în care trăim efectiv.

Caracterele sînt bine conturate, în aşa fel încît fiecare din acestea să-şi impună şi să-şi trăiască existenţa sa individuală. La fiecare personaj găsim trăsături distincte, de natură să-i pună în lumină psihologia şi să-l înscrie ca atare în circuitul acţiunii. Cei doi părinţi şi cei doi fii din *Adelphoe*, de pildă, îşi stau faţă în faţă, prin psihologia lor bine marcată : Demea este bătrînul tiran şi avar, în vreme ce Micion este bătrînul amabil dar lipsit de autoritate ; tot aşa, tînărul Eschine este de o rară delicateţe, pe cînd Ctesifon e stăpînit de violenţe şi porniri primare. Sclavii lui Plaut semănau toţi unul cu altul ; ai lui Terenţiu, însă, se deosebesc. Iată-i, de pildă, pe cei trei sclavi din *Andria :* Sosie — un vechi libert — e devotat şi serios, Dave e un intrigant fără pereche iar Byrria e greoi la minte şi mojic. Contrastul dintre cei doi părinţi-bărbaţi din *Andria* e transpus oarecum în *Hecyra* pentru femei, în cauză fiind cele două soacre : una din ele — pentru că se simte bogată şi considerată — e prezumţioasă şi hotărîtă, în vreme ce cealaltă e pe cît de umilă tot pe atît de nenorocită. Personajul curtezanei, pe care bineînţeles Terenţiu nu-l putea omite cu totul, apare însă umbrit de prospeţimea şi farmecul fetei tinere, curată la suflet şi onestă. Terenţiu, ca bun observator şi analist al sufletului, percepe diferenţele şi reliefurile situaţiilor, pătrunde psihologia vîrstelor, respectă nuanţele, dă caracterelor viaţa pe care le-o cere natura lor intimă. Constatăm aceasta, mai cu seamă, în felul cum ne prezintă pe îndrăgostiţii săi : unii au încă toată sfiiciunea adolescenţei, iubesc pentru întîia oară, pun în sentimen-

tul lor vivacitatea vîrstei şi a iluziilor; alţii, dimpotrivă, mai trecuţi prin probele vieţii, dau lucrurilor o altă adîncime, sînt capabili de suferinţă, lasă să se imprime pe toată întinderea manifestărilor lor sufleteşti o notă de melancolie sau de îngîndurare.

Procedeului de *contaminatio*, despre care am amintit într-un paragraf anterior, îi putem găsi în opera imitativă a lui Terenţiu o dublă explicaţie. O primă explicaţie e de ordin — să zicem — tehnic: cum nu dispunea de atîta fantezie în cuvinte şi în situaţii bufone ca Plaut, şi cum luate în parte modelele sale greceşti nu-i dădeau destulă acţiune scenică, Terenţiu se vedea silit să combine mai multe subiecte străine pentru a ajunge astfel la închegarea unui subiect propriu. Cea de-a doua explicaţie ţine de aplecarea psihologică a poetului nostru. Îi trebuiau cît mai multe date şi elemente, ca să poată construi cît mai variat portretele sale morale. Simţim bine aceasta în *Andria*, care după cum se ştie a ieşit din combinarea a două comedii de Menandru: *Andriana* şi *Perinthiana*. Urmarea e că în loc de o singură pereche de îndrăgostiţi avem două şi că în loc de un sclav avem doi, fiecare din aceste personaje cu individualitatea şi cu forma lor de acţiune bine marcate. Tot aşa, *Eunuchus* ne aduce în scenă două personaje: parazitul şi matamorul (lăudărosul, îngîmfatul), care în stricta economie a piesei ar fi putut să lipsească. E clar însă că Terenţiu a ţinut să le păstreze, pentru motivul că apariţia lor îi oferea material de studiu psihologic şi o dată cu aceasta prilejul de a înfăţişa profiluri morale ale oamenilor. De altminteri, faptul nu e întîmplător. Terenţiu nu neglijează personajele secundare, ci le zugrăveşte cu aceeaşi grijă ca şi pe cele principale. Întrucît în concepţia lui observaţia şi analiza psihologică trec înaintea intrigii, este clar că studiul psihologic n-ar îngădui discriminări şi ierarhii de acest gen: el trebuie făcut peste tot cu aceeaşi atenţie, indiferent că este vorba de personaje principale sau de personaje secundare ale acţiunii.

În măsura în care Terenţiu s-a afirmat ca un pictor de caractere, era firesc şi necesar ca arta lui să-şi trimită unele prelungiri şi în direcţia reflecţiei morale. Textele sale sînt presărate cu aprecieri şi dizertaţii de acest gen. Terenţiu simte o deosebită bucurie intimă în a le da curs. Observă bine mişcările inimii şi face asupra lor aprecieri fine. Flecăreala femeilor îi sugerează observaţii ironice. Împotriva educaţiei indulgente ia atitudine. Cunoaşte bine manifestările îndrăgostiţilor şi de aceea nu dă jurămintelor lor „eterne" decît valoarea pe care o au în realitate. Unele din observaţiile sale sînt atît de bine prinse şi atît de strîns formulate, încît seamănă cu nişte maxime. De exemplu: *amantium irae amoris redintegratio est* (certurile dintre îndrăgostiţi, reînnoirea dragostei) ş.a. Multe dintre situaţiile comice aduse pe scenă sînt îmbibate de o notă filozofică moralizantă. Fedria, de pildă, dizertează, în monologul său despre inconvenientele iubirii, într-o formă în care aproape că ne este greu să distingem dacă în intenţia poetului a fost să întreţină o atmosferă comică sau mai degrabă să creeze o stare meditativă de sensibilitate. Situaţiunile de acest gen se reeditează necontenit, în tot cuprinsul operei, alcătuind o caracteristică de seamă.

Să ne referim, în continuare, la felul cum aceşti doi poeţi comici zugrăvesc dragostea şi pe îndrăgostiţi. Plaut se complace să sublinieze latura hazlie a dragostei. Îndrăgostiţii săi sînt risipiţi, violenţi, plini de nechibzuinţă şi de extravaganţă. Eroinele sale nu ştiu să păstreze nimic din linia suavă a dragos-

tei ; de cele mai multe ori ele aduc dezonorarea şi ruina iubiţilor lor, prin aceea că nu se pot despărţi nici o clipă de malițiozitatea, de îndrăzneala, de lăcomia, de perfidia ori de viclenia lor. Cu totul altfel ne prezintă lucrurile Terenţiu. Îndrăgostiţii săi sînt buni şi aleşi. Cu excepţia uneia singure — cea din *Heautontimorumenos* — curtezanele sale au trăsături de făpturi oneste : sînt delicate, dau dovadă de sentimente generoase, se poartă în aşa fel încît devin în ochii noştri demne de respect. Diferiţi comentatori, chiar, s-au întrebat : care din aceste două teatre este de fapt mai periculos pentru morala tinerimii ? Al lui Plaut, care arătîndu-ne viciile şi inferiorităţile oamenilor ne pune dintr-o dată în gardă împotriva acestora, sau al lui Terenţiu, care înfăţişînd amorul curtezanelor în culori superioare ar putea deveni pentru tineretul naiv o cursă plină de amăgiri şi pericole ? Ce serviciu s-ar putea face unui tînăr de bună-credinţă, lăsîndu-i-se impresia că va putea întîlni în viaţă o Thais credincioasă sau o Bacchis cu suflet onest ? N-ar însemna aceasta a-i da o falsă idee asupra faptelor şi a-l dezarma astfel în faţa vieţii ?

Teatrul lui Plaut, cu îndrăznelile, brutalităţile şi sincerităţile lui neocolite, reclamă un cadru de desfăşurare larg, cu aer mult, sub cerul liber, bineînţeles cu participarea vie a mulţimilor. Teatrul lui Terenţiu, dimpotrivă, tinde spre o notă intimistă, bazată pe mai mult calm şi pe mai multă reflecţie. Simţim, în el, ceva din rosturile de mai tîrziu ale dramei burgheze. Acţiunea, ca şi la Plaut, este pusă să se petreacă tot pe pieţe publice ; însă, prin tonul general ca şi prin multe din manifestările ei particulare, aceasta ne aduce o atmosferă a vieţii de interior. Detalii ale vieţii de familie, pe care Plaut s-ar bucura să ni le înfăţişeze cu nota lor grotescă, Terenţiu ni le comunică afectuos, cu o căldură care uneori se înalţă pînă la vibrări patetice. Tinerii săi, mai puţin atraşi de curtezane, se îndrăgostesc de fete oneste şi sărace, pe care pînă la sfîrşit le iau în căsătorie. Finalurile comediilor seamănă ca ordine cu desfăşurările lor. Plaut îşi încheie comediile cu orgii ; Terenţiu le sfîrşeşte pe ale lui cu căsătorii legitime între tineri buni şi valoroşi. Personajele au întotdeauna cel puţin o trăsătură aleasă : fie o resemnare în faţa jignirii ori a nedreptăţii, fie o suferinţă purtată în tăcere şi cu demnitate, fie un devotament pentru soarta altora, fie o notă de generozitate sau de tandreţe iertătoare, fie — în sfîrşit — un calm puternic în faţa unei furtuni dezlănţuite sau a unei furtuni în pregătire.

Prin fiecare replică şi prin orice moment din desfăşurarea lor, comediile lui Plaut provocau valuri de rîs şi de petrecere populară. Comediile lui Terenţiu nu au această proprietate. Ele predispun mai degrabă spre stări de melancolie decît spre stări de bună dispoziţie. Cum am mai spus, putem întrevedea în ele comediile sentimentale sau comediile lăcrămante (comédie larmoyante) de mai tîrziu, anticipînd un gen ca acela pe care îl va aduce pe scena comică a secolului al XVIII-lea Diderot, inventatorul lui. Trăsătura principală din psihologia eroilor lui Plaut era egoismul lor, unit cu cinism şi viclenie ; Terenţiu, însă, compune personaje virtuoase, a căror apariţie înduioşează pe spectatori, smulgîndu-le uneori înfiorări şi lacrimi. Poetul ştie să pună în lumină caractere obişnuite, de oameni oneşti, în lupta lor cu viaţa de toate zilele. Nu au viclenie, nici ingeniozitate, nici vervă deosebită ; au în schimb mai multă inimă, mai mult omenesc, mai multă pudoare sufletească în raporturile cu semenii lor şi cu viaţa. Îndrăgostiţii pun în sentimentul lor cinste şi emoţie ; copiii îşi respectă părinţii şi le ascultă sfaturile ; la rîndul lor, părinţii sînt

blînzi, clemenţi şi înţelegători faţă de sentimentele copiilor şi faţă de drepturile lor la viaţă ; bărbaţii vorbesc femeilor cu politeţe, chiar şi atunci cînd acestea sînt mercenare ale amorului ; mulţi înţeleg că îngăduinţa este preferabilă mîniei, violenţei sau intoleranţei ; devotamentul părinţilor faţă de obligaţiile lor familiale se desfăşoară simplu, omenesc, natural, fără emfază şi prezumţii ; curtezanele, şi ele, în exercitarea profesiunii lor, înţeleg că trebuie să ţină seama de anume limite morale, ceea ce le face rezervate faţă de sufletele cinstite şi faţă de bărbaţii demni de a fi respectaţi. De fapt, comediile lui Terenţiu erau comedii fără comic. Sentimentalismul lor le făcea fade, dulcege, fără putere de a stîrni entuziasmul publicului. Avem, în privinţa aceasta, mărturii contemporane certe. Ceea ce însă pierdeau ca forţă dramatică, aceste comedii recuperau ca linie şi semnificaţie morală. Umanitatea cuprinsă în ele, prin spiritul acesteia de toleranţă şi de înţelegere faţă de zbuciumul vieţii, ni se înfăţişează ca o umanitate bună, capabilă să ne sporească simpatia pentru om şi să ne dea o nouă încredere în puterile lui sufleteşti. Din contextul lor moral, parcă desprindem un mesaj ca acesta : „oameni, cîtă vreme trebuie să trăiţi laolaltă, iubiţi-vă unii pe alţii şi ajutaţi-vă !" Terenţiu este acela care a rostit : „*homo sum, humani nil a me alienum puto*" (sînt om şi nimic din ceea ce e omenesc nu-mi este străin).

Puse faţă în faţă, comediile lui Terenţiu se deosebesc de acelea ale lui Plaut, nu atît prin subiectele lor, cît prin ton şi prin ritmul intim în care sînt conduse acţiunile. Au mai mult stil, mai multă eleganţă, mai multă decenţă ; în schimb, au pierdut mult din vioiciunea, din energia şi elanul comediilor cu care poeţii înaintaşi cîştigaseră nesfîrşite valuri de sufragii populare. Terenţiu ştia bine aceste lucruri, dar îşi apăra inovaţiile cu stăruinţă, întrucît se considera în sinea sa drept un reformator al teatrului comic. În prologurile sale ne-a spus precis că nu ţinea ca întotdeauna să umple scena cu personaje detestabile : sclavi fără scrupule, paraziţi nesăţioşi, sicofanţi lipsiţi de măsură, negustori abjecţi de sclavi, bătrîni ridicoli etc. Rămîne de văzut, cît de fericit a fost în străduinţele sale. Rafinînd prea mult comedia, el i-a diminuat seva şi i-a paralizat nervul. Propriu-zis, piesele lui Terenţiu nu mai exprimă îndeajuns trăsăturile caracteristice ale comediei tradiţionale, ci se îndreaptă spre genuri noi, genuri ce nu se vor preciza decît tîrziu, sub forma comediei psihologice, a comediei sentimentale, a comediei burgheze.

Astfel, prin piesele sale, Terenţiu a înfăţişat poporului latin un ideal de viaţă clădit pe blîndeţe, pe bunătate, într-un cuvînt pe puterea intimă a sentimentelor. Psihologul din el şi-a dat mîna cu moralistul, înţelegînd ca prin această simbioză să ajungă la cuprinderea sufletului cald, doritor de iubire şi bunătate.

5. Limba

În ce priveşte intriga şi compoziţia dramatică propriu-zisă, am văzut, se pot face asupra lui Terenţiu diferite rezerve ; de aceea, s-a şi spus că în raport cu poeţii comici greci pe care i-a imitat n-ar putea fi socotit decît un „semi-Menandru". În schimb, în ce priveşte limba, stilul şi calitatea poetică, Terenţiu se situează printre maeştri. Cei vechi, ca şi cei noi, l-au elogiat deopotrivă. Ca scriitor, îmbină artistic claritatea cu sinceritatea, căldura simţirii cu sim-

plicitatea exprimării. Mai cu seamă, limba sa străluceşte prin puritate. Dă dovadă de un deosebit simţ al cuvîntului. Acesta este ales cu grijă şi cu măsură, aşa încît să poată exprima cu discreţie şi echilibru atît ideea cît şi sentimentul corespunzător. Totul pluteşte într-o atmosferă elegantă, aristocratică. Vocabularul său e plin, robust şi comunicativ, deşi poetul procedează întotdeauna cu o rigoare aproape exegetică. Întrebuinţează doar puţine neologisme ; recurge la împrumuturi de termeni greceşti doar în cazuri de extremă nevoie ; deopotrivă — spre deosebire de Plaut — se ţine în rezervă faţă de mulţimea flexiunilor arhaice şi populare. Construieşte fraza într-o sintaxă ordonată, severă şi totdeauna elegantă, de linie clasică, vecină cu aceea ce se întîlneşte în scrierile lui Cicero. Întîlnim cîteodată şi unele construcţii de un tip mai vechi sau de imitaţie grecească ; acestea, însă, sînt întrebuinţate de poet doar ca să redea prin ele coloriturile, vioiciunea şi ritmurile conversaţiei.

Stilul lui Terenţiu se deosebeşte mult de acela al lui Plaut. Nu mai are verva acestuia, bogăţia lui de imagini, mulţimea de comparaţii pitoreşti, presărarea aceea colorată cu zicători şi proverbe, îndrăznelile lui, vulgare ca ton dar sugestive ca atmosferă şi ca notă de bună dispoziţie. Terenţiu se gîndeşte la ceea ce poate măguli urechea aristocraţilor cîştigaţi de eleganţa atică, mai mult decît la ceea ce putea să dea satisfacţie gustului popular de petrecere.

Ca exprimare, Terenţiu s-a ridicat deasupra nivelurilor comune ale epocii sale ; s-a spus că limba sa a anticipat cu mai mult de o sută de ani limba poetică din secolul de aur al lui August. Prin limba sa, Terenţiu reprezintă pentru comedie, în literatura latină, ceea ce reprezintă Virgiliu pentru poezia epică.

I s-au adus, totuşi, şi critici. Quintilian, de pildă, observă că n-a împrumutat cu destulă grijă versificaţia superioară a grecilor, că în textul pieselor n-a păstrat cu consecvenţă măsura trimetrului practicat în prologuri, că are scăpări tehnice şi chiar poetice de versificaţie, ceea ce face ca textele în cauză să pară mai mult proză cadenţată decît poezie propriu-zisă.

6. Judecata contemporanilor şi a posterităţii

Contemporanii lui Terenţiu i-au primit comediile cu îndoială şi cu rezerve. Iniţiativa sa, de a introduce în atmosfera generală a comediei o notă de mai multă intimitate şi de mai multă pătrundere psihologică, nu i-a fost înţeleasă decît în parte. Romanii erau prea obişnuiţi cu farsele şi bufoneriile lui Plaut, pentru ca să poată aprecia dintr-o dată rafinamentele psihologice ale lui Terenţiu. Era firesc, deci, ca nota de intimitate să le pară anostă şi ca aducerea de sentimente pe scenă să nu le spună mare lucru. Chiar în cazurile mai fericite, comediile lui Terenţiu nu s-au bucurat în ochii acestui public decît de o favoare mediocră. De altminteri, era şi greu ca fineţile şi subtilităţile de observaţie psihologică din comediile lui Terenţiu să placă publicului mare al Romei. Dialogurile făcute din asemenea materiale nu puteau să aibă vervă şi strălucire comică. Terenţiu n-a avut destulă dreptate cînd şi-a acuzat adversarii de violenţă, de grosolănie, de lipsă de artă, de artificii, toate capabile să omoare verosimilitatea situaţiilor ; n-a vrut să recunoască, în acele momente, că procedeele criticate erau totuşi mai capabile să producă efecte

comice, în orice caz mai pe gustul spectatorilor, doritori înainte de orice să se amuze.

Să căutăm, deopotrivă, să nu fim nedrepţi nici cu spectatorii. Nu întotdeauna reacţiunile acestora sînt ingrate ori absurde ; adeseori au şi ei dreptatea lor. Era greu să cerem unui public ca publicul roman, învăţat pînă atunci să vadă pe scenele comice mai mult sclavi vicleni şi curtezane hrăpăreţe, să aplaude cu mulţumire sclavi însufleţiţi de porniri nobile sau curtezane virtuoase. Bănuim că aceste situaţii neaşteptate creau în sufletele spectatorilor stări de nedumerire, punîndu-i în situaţia de a nu mai înţelege ce se petrecea, nici ce se urmărea. Comediile poetului nostru erau făcute dintr-o materie prea abstractă, ca să poată stimula şi cîştiga interesul mulţimilor. E în natura dezvoltărilor abstracte şi a jocurilor de inteligenţă ca ele să nu găsească ecouri decît în mintea instruită, diferenţiată. Poeţii din generaţia precedentă găsiseră un ecou larg în sufletul mulţimilor, pentru că ei se inspiraseră din legendele naţionale şi pentru că patriotismul lor de vibrare populară era pe măsura simţirii comune. Acum, însă, această tradiţie începea să se stingă. Nota de aristocraţie, pe care formaţia intelectuală romană şi-o asocia din ce în ce mai mult, făcea ca masele să se depărteze de aceasta. Tendinţa ca preţuirea umanităţilor să se transforme într-un fapt închis, de cenaclu, era din ce în ce mai vizibilă. Părea deci mai posibil ca literatura să se desfacă de simţirea populară, devenind un exerciţiu pentru rafinaţii şi privilegiaţii spiritului. Terenţiu, ca poet, s-a încadrat oarecum în această tendinţă şi a slujit-o ; faptul nu-i constituie un merit ci, mai degrabă, o alunecare spre decadentism.

E clar, deci, că Terenţiu n-a avut la Roma sufragiile spectatorilor de rînd ; în schimb, le-a avut oare pe acelea ale publicului aristocrat ? Chestiunea e discutabilă. Teoretic, totul în comediile lui era făcut ca să placă spectatorilor de bun-gust ; practic, însă, nici aceştia nu l-au susţinut în întregime. Diferiţi contemporani au găsit că stilul nu avea destulă fineţe, destulă graţie, destulă eleganţă ; alţii, dimpotrivă, îl învinovăţesc de prea multă sobrietate şi naturaleţe. Partizanii zeloşi ai modei greceşti s-au arătat nemulţumiţi de faptul că n-a urmat mai de aproape textele atice. Aceste texte — declară partizanii amintiţi — trebuiau traduse cu cît mai multă exactitate, nu prelucrate sau adaptate.

Înţelegem, deci, că situaţia lui Terenţiu n-a fost uşoară. Poporul nu l-a urmat, după cum pătura aristocratică a ezitat să-l subscrie în întregime. Poetul, chinuit de această soartă, a încercat adesea să se apere, fie înaintînd asupra propriilor principii, fie invocînd de partea sa precedente recunoscute şi autorităţi competente. Apărarea, în genere, a fost zadarnică. Fără să se aprecieze, mai bine zis chiar fără să se cunoască unele cu altele, refuzurile mulţimilor şi-au dat mîna cu intrigile şi cabalele pedanţilor. Drept urmare, poziţia comediei s-a şubrezit, şi încă în aşa măsură, încît, practic vorbind, îndată după Terenţiu comedia latină a şi încetat să mai existe.

Ceea ce Terenţiu n-a putut avea din partea contemporanilor, ca preţuire şi recunoaştere, a avut în schimb din partea posterităţii. Iuliu Caesar l-a socotit drept un „semi-Menandru" *(dimidiate Menander)*, nu însă pentru că talentul lui ar fi fost mai mic, ci pentru că din două piese de Menandru a întocmit una singură. După moartea poetului, i s-au dedicat numeroase comentarii elogioase ; multe din ele s-au pierdut. Renaşterea a făcut din descoperirea lui

Terenţiu aproape o sărbătoare; a văzut în limba lui unul din cele mai vii modele literare, demne de studiat şi de urmat. Montaigne, de asemenea, subliniind felul cum limba lui Terenţiu a dat expresie graţiei şi gingăşiilor din vorbirea latină, o socoteşte drept o limbă fericită pentru a exprima stările şi mişcările sufletului. Molière s-a inspirat din *Phormion* în *Vicleniile lui Scapin* şi din *Adelphoe* în *Şcoala bărbaţilor*. La Fontaine a încercat o imitaţie după *Eunuchus*. Fénelon a declarat că preferă pe Terenţiu lui Molière. Diderot i-a consacrat pagini entuziaste. Astăzi, încă, se fac asupra lui studii şi comentarii erudite. Comedia universală numără pe Terenţiu printre ctitorii săi autentici.

SENECA TRAGICUL

1. Perioadele tragediei latine

Prima perioadă a tragediei latine — ne amintim — fusese reprezentată prin Livius Andronicus, Naevius şi Ennius. Toţi aceştia se formaseră la şcoala poeţilor tragici greci ; operele lor, de fapt, erau în bună parte traduceri după piesele lui Eschil, Sofocle şi Euripide.

Cea de-a doua perioadă se constituie prin Pacuvius şi Attius. Originalitatea acestora, şi ea, fusese minimă. Se încercase ca pe lîngă subiecte greceşti să se introducă şi unele subiecte împrumutate din istoria latină. Deopotrivă, se încercase ca imitaţiile după greci să fie ceva mai libere, improvizînd în ele unele iniţiative şi îndrăzneli neobişnuite încă pînă atunci. Totuşi, spiritul de imitaţie rămînea încă predominant ; el continua să imprime semnul său caracteristic pe toată producţia tragică a epocii.

Începînd cu secolul lui August, asistăm la o nouă perioadă a tragediei latine. Genul e cultivat cu ardoare, şi după unele mărturii contemporane — dintre care cea mai de seamă este aceea a lui Tertulian — cu mult succes. Varius, Ovidiu, Pollion, Mecena, toţi aceştia dădeau la iveală tragedii. Acelea ale primilor doi, în special, treceau în unele opinii ale vremii ca putînd să egaleze în frumuseţe şi în putere pe cele greceşti. August, el însuşi, începuse să scrie o tragedie, *Ajax*, ceea ce determinase o adevărată contagiune, toţi imitînd acum gestul împăratului şi încercînd în consecinţă să compună tragedii.

Această emulaţie, însă, era artificială. Părea mai mult o modă decît o activitate cu rădăcini organice. Tragedia n-a reuşit niciodată să mişte în mod deosebit sufletul poporului latin. Spectacolele materiale, adresîndu-se simţurilor şi plăcerilor imediate, au pus întotdeauna în umbră pe acelea ce făceau apel la participările minţii şi ale sensibilităţii. Indiferenţa publicului, pe de o parte, şi concurenţa venită din partea spectacolelor *atellane*, pe de alta, au făcut ca tragedia să se stingă treptat, dispărînd ca gen de teatru reprezentabil pe scenă.

Începînd încă din perioada lui August, nu se mai poate vorbi de spectacole propriu-zise de tragedie. Ce mai rămînea încă în picioare din acest gen erau doar tragedii făcute ca să fie citite, nu jucate. Principalul reprezentant

al acestora a fost Seneca. Înainte de el, comentatorii timpului amintesc două nume : Pomponius Secundus și Julius Maternus. Cum însă din operele lor nu s-a mai păstrat nimic, e greu să se emită judecăți asupra acestora. Cunoaștem din opera celui de-al doilea patru titluri : *Medeea*, *Thyeste*, *Caton*, *Domitius*. Cele două din urmă erau tragedii *praetextae* ; conținutul lor aluneca și spre o notă de pamflet politic, ceea ce a și făcut ca sub împăratul Domițian autorul Maternus să plătească aceste îndrăzneli cu capul.

În centrul acestei ultime perioade a tragediei latine se află Seneca, filozoful și poetul.

2. Viața poetului

Lucius Annaeus Seneca, important gînditor și scriitor latin, s-a născut în Spania, la Cordova, către anul 2 e.n. Era fiul lui Marcus Annaeus Seneca, cunoscutul retor latin, gustat mult în epocă, atît pentru însușirile cît și pentru defectele strălucitoare ale genului său de elocință. A venit la Roma încă din anii fragezi ai copilăriei. Sănătatea lui fragilă era compensată — dacă se poate spune așa — de precocitatea minții. S-a format sub conducerea tatălui său la școala elocinței, fiind cîștigat de ideea expresiei largi, strălucitoare. Aplecările sale filozofice l-au apropiat mult de doctrinele pitagoreice, pînă în cele din urmă lăsîndu-se stăpînit de acestea. A urmat un timp chiar și prescripțiile lor practice, refuzînd să mănînce carne și impunîndu-și un stil de moralitate austeră. A renunțat la unele din aceste practici din prudență, pentru a nu se expune rigorilor decretate de împăratul Tiberiu împotriva sectelor străine. Totuși, nota de sobrietate i-a rămas ; încă de tînăr, Seneca a ținut să pună în lumină virtuțile și consecvențele înțelepciunii.

Succesele pe care Seneca le-a repurtat de timpuriu în barou i-au atras gelozia și inimiciția lui Caligula. Puțin a lipsit ca acesta să nu decreteze împotriva lui pedeapsa capitală. Ceea ce l-a reținut — se crede — a fost convingerea că tînărul său rival era și așa condamnat la o moarte apropiată, de către ftizia lui. Amărît și dezamăgit de aceste întîmplări, Seneca a părăsit elocința, pentru a se dedica în întregime filozofiei. Atît din cărțile care ne-au rămas cît și din referințele contemporane asupra celor care s-au pierdut, înțelegem că în studiile sale filozofice a încercat să cuprindă toate ramurile naturii în legătura lor necesară cu orientarea morală a vieții.

Viața lui Seneca a cunoscut numeroase zbuciumuri și episoade. Sub domnia lui Claudiu, a fost timp de opt ani exilat în Corsica ; nu se cunosc motivele acestei hotărîri ; diferite speculațiuni contemporane le-au pus pe seama unor intrigi de curte, conduse de Messalina, soția împăratului. *Consolația către Helvia*, adresată mamei sale, ne face cunoscută seninătatea și înălțimea de cuget cu care gînditorul a primit această lovitură a soartei. Doi ani mai tîrziu, în *Consolația către Polib*, găsim o stare de spirit simțitor schimbată ; Seneca se adresează acum unui favorit al zilei, umilindu-se în fața împăratului, căruia îi aduce laude și măguliri.

După opt ani de exil, atunci cînd avea vîrsta de patruzeci și opt de ani, Seneca a fost rechemat la Roma de către Agrippina, devenită de cu-

rînd soţia împăratului Claudiu, pentru a-i încredinţa educaţia tînărului Neron, fiul şi urmaşul prezumtiv la tron. Ea înţelegea astfel să se slujească de autoritatea morală a filozofului, în urmărirea şi atingerea ambiţioasă a mai multor planuri politice.

La curtea imperială, situaţia lui Seneca a fost grea. Totul, în fiinţa lui, era făcut să protesteze împotriva intrigilor, viciilor şi scandalurilor de aici, fapte de natură să prăvălească prestigiul imperial într-o imensă prăpastie politică şi morală. Totuşi, Seneca a ocupat demnităţi importante : preceptor al fiului imperial, ministru şi consilier. Istoria n-a trecut cu uşurinţă peste faptul de a fi fost în intimitatea împăraţilor Claudiu şi Neron, ci l-a judecat cu severitate. Încă şi astăzi — s-ar putea spune — procesul continuă. Dintre toţi scriitorii şi istoricii care au dezbătut cazul, Tacit este acela care s-a străduit să vadă lucrurile cu mai multă justeţe. Consideră, anume, că Seneca şi Burrus au fost conducători de merit în partida care urmărea binele şi salvarea statului. Fără influenţa de autoritate a lui Seneca, poate că instinctele rele ale tînărului Neron s-ar fi dezlănţuit cu şi mai multă violenţă. Cînd şi-a dat seama că pornirile acestuia erau iremediabile, că vanitatea puterii şi beţiile orgoliului întreţinute prin adulaţii îl împingeau spre deliruri de grandoare şi spre acte incalificabile de demenţă, Seneca a vrut să se retragă de la curte, renunţînd totodată la toate bogăţiile cu care fusese copleşit. Neron, însă, l-a reţinut, expunîndu-l prin aparenţa de favoare pe care i-o acorda la critici severe şi chiar la ura crescîndă a poporului.

Clipa în care bestialitatea lui Neron avea să se reverse şi asupra lui era aproape. Faptele ne sînt povestite de către Tacit. Prima oară a încercat să-l piardă prin otravă, ca pe Burrus ; filozoful, însă, s-a salvat graţie sobrietăţii sale. A doua oară, împăratul s-a folosit de pretextul pe care i l-a oferit conspiraţia lui Pison, cînd a atribuit conjuraţilor planul de a se da tronul lui Seneca. Adus într-o asemenea situaţie, filozoful a primit din partea împăratului ordinul de a-şi pune singur capăt zilelor. Seneca s-a executat, deschizîndu-şi vinele de la mînă. Agonia şi moartea lui ne amintesc pe acelea ale lui Socrate. Pînă în ultima clipă a dovedit un curaj de o rară linişte şi înălţime morală. Ca unul ce scrisese teoretic asupra morţii, a ştiut s-o întîmpine şi practic. Înainte de a-şi da sufletul, a cerut să-şi scrie testamentul. Dorinţa i-a fost refuzată. Atunci a rostit prietenilor care îl înconjurau cuvintele memorabile : „Ei bine, pentru că sînt împiedicat să vă răsplătesc credinţa pe care mi-o arătaţi, atunci vă las moştenire exemplul vieţii mele !" Faptul s-a petrecut la Roma, în anul 65.

Viaţa şi scrierile lui Seneca au avut în societatea imperială a Romei un răsunet impresionant. Atitudinile sale au trezit discuţii vii, pasionante. Unele din acestea s-au cantonat în epocă ; altele, însă, au trecut şi asupra timpurilor moderne. Într-adevăr, existau în manifestările acestei personalităţi contradicţii uluitoare. Să ne gîndim la una singură : pe de o parte, găsim în el pe apologetul Romei tradiţionale, al marilor virtuţi din timpul Republicii şi al consemnelor date poporului de către bărbaţi ca Regulus, Cincinatus, Scipio, Cicero şi Caton ; pe de altă parte, a primit să fie ministru al lui Neron, a făcut elogiul puterii absolute şi a lăsat ca în jurul numelui său să se for-

meze rumoarea de aspirant la tronul imperial, fără să protesteze cu energie împotriva unui asemenea fapt.

Ce trebuie să deducem, e că în existenţa lui sufletească s-au petrecut drame adînci. Undeva, în scrierile sale, el mărturiseşte că n-a fost un înţelept şi că nici n-a urmărit să fie. *Rectum iter, quod sero cognovi et lassus errando, aliis monstro* (Ep. ad. Luc. VIII). În traducere liberă: „arăt altora drumul drept, pe care eu personal l-am cunoscut doar tîrziu, după ce mai întîi am ostenit izbindu-mă cînd de o coastă, cînd de alta".

3. Gîndirea filozofică

Viaţa ca om a lui Seneca este strîns legată de gîndirea lui ca filozof. Creaţia sa dramatică, întocmai ca toate operele sale, e pătrunsă de spiritul acestei gîndiri. Întîlnim în ea trăsături caracteristice ale poporului roman. Preocupat de activităţi practice, acest popor n-a cerut filozofiei satisfacţii de ordin contemplativ sau speculativ, ci mai cu seamă îndrumări vii, principii de conduită, reguli cu care oamenii să ştie să întîmpine atît viaţa cît şi moartea.

Întocmai ca şi la Cicero, principala preferinţă filozofică a lui Seneca alunecă înspre doctrina greacă a stoicismului. Îl putem socoti un stoic, în deplinul înţeles al cuvîntului. Doctrina stoică, prin nota ei de asprime şi de bărbăţie, se potrivea bine cu firea sa. Nu înseamnă, însă, că în simţirea şi practica acestei doctrine Seneca s-a mulţumit să reediteze modelul grec; cu imaginaţia sa, atît cea de gînditor cît şi cea de poet, i-a imprimat semne şi caracteristici personale.

Psihologia lui Seneca era făcută din contraste: stări de exaltare alternau cu altele de descurajare, după cum atitudini de nobleţe erau urmate adesea de manifestări vulgare. Asemenea contraste apăreau şi în scrierile lui: trăsături scînteietoare, măreţe în linia şi demnitatea lor, alături de pasaje şubrede, cu raţionamente reci şi neconvingătoare. Găsim în acestea maxime severe şi adevăruri de factură înaltă, amestecîndu-se cu erori de gîndire, cu contradicţii flagrante şi cu tot atîtea paradoxuri. Teoretic, Seneca este împotriva subtilităţilor; practic, însă, le cultivă tot timpul. Deşi consecvent caracterului şi pornirilor lui temperamentale, îşi urmează totuşi maestrul cu credinţă, aproape cu fanatism.

Ca gînditor, Seneca este un moralist. Se ţine departe de speculaţii. Nu se întreabă — de pildă — în ce constă natura binelui sau care este binele suprem. Filozofează cu principii în care crede în mod absolut, ceea ce face să nu le pună niciodată în discuţie. Consideră că în actele vieţii noastre trebuie să ne conformăm naturii. Consideră, de asemenea, că modelul către care trebuie să tindem ca oameni este acela al înţeleptului stoic. Această concepţie este ambiţioasă; încearcă să cuprindă mult, dar totodată are în ea şi puncte sterile. Înţeleptul stoic, aşa cum îl vede Seneca, este o făptură liberă, împăcată în sine cu ceea ce îşi poate da singură. Nu devine frenetic în faţa fericirii, după cum nu-şi pierde cumpătul în prezenţa suferinţei. În măsura în care se ştie stăpîn pe sine, se simte puternic şi asupra universului. Cu

aceeaşi grijă cu care învaţă să trăiască, învaţă să şi moară. Înzestrat cu aceste insigne sufleteşti şi morale, are impresia că înţeleptul poate fi mai puternic chiar decît Dumnezeu. Dumnezeu — spune Seneca — este bun prin natura sa ; înţeleptul, însă, ajunge să fie bun prin afirmarea voinţei sale libere. Totul, în el, e uman ; filozoful nostru afirmă stăruitor că nu e vorba de o ficţiune, de un ideal greu de atins, ci de niveluri sufleteşti şi morale ce stau în putinţa fiecăruia dintre noi.

Înarmîndu-se cu asemenea principii şi convingeri, Seneca încearcă să analizeze inima omenească şi să ne înfăţişeze tabloul datoriilor noastre ca oameni. Zugrăveşte cu putere, stigmatizîndu-le, pasiunile inferioare : cruzimea, mînia, ingratitudinea, corupţia. La puterea şi tensiunea observaţiei, adaugă fineţea şi precizia de stil a expresiei. Are un dar deosebit de a pune în lumină adevărurile morale, atît în ce priveşte fondurile lor severe cît şi în ce priveşte nuanţele lor sensibile. Merge cu urmărirea adevărului atît de departe, încît ajunge din această cauză la exagerări. Numai că aceste exagerări au un ton înalt, o elocvenţă superioară, lăsînd ca prin patetismul lor să transpară calitatea simţirii şi a intenţiilor din care s-au născut. Poate că uneori se adresează prea mult orgoliului nostru, şi prea puţin simţului de umilinţă sau de modestie din noi. Totuşi, procedînd cu mai înaltă pătrundere a lucrurilor, ne putem da seama că în spiritul filozofului acest orgoliu reprezintă de fapt un sentiment de demnitate naturală, legat în mod necesar de viaţa, de datoria şi de răspunderile fiinţei umane. Nu minimalizează durerea ; arată însă că fără ea n-am cunoaşte niciodată curajul şi virtuţile de care putem fi capabili. Tot aşa, şi cu sinuciderea ; de ce să ne speriem de aceasta, din moment ce există situaţii în care acceptînd-o voluntar avem putinţa să înfruntăm pe tirani şi să scăpăm de intoleranţa lor ?

Seneca recomandă cu stăruinţă indulgenţa şi bunătatea faţă de toţi, chiar şi faţă de sclavi. Proclamă în mod limpede necesitatea egalităţii pentru toţi oamenii. Există o egalitate naturală între stăpîn şi sclav ; nici o argumentare n-ar putea vreodată s-o conteste. Faptul de a fi senator, cavaler sau sclav nu este altceva decît „un accident" ; o haină schimbătoare, pusă pe o realitate care în fondurile ei e una singură. Există o cetate umană, o republică universală, din care facem parte, indiferent de barierele sau prejudecăţile noastre locale. *Patria mea totus hic mundus est !* Oamenii nu sînt făcuţi ca să se certe, ci ca să se iubească şi să se ajute unii pe alţii. Geloziile, invidiile, pasiunile stăpînite de ură — împotriva tuturor acestora filozoful ridică proteste pline de mărinimie şi de elocvenţă. Nimeni n-are dreptul să se închidă în sine, să se absoarbă în întregime. Faţă de cei care greşesc sîntem datori să avem clemenţă şi înţelegere. Păcătoşii trebuie îndreptaţi, nu urmăriţi şi pedepsiţi. Niciodată n-am avea dreptul să declarăm că am obosit urmărind binele. Nimic mai neadevărat, decît să credem că am putea trăi pentru noi, altfel decît încercînd de a cuprinde şi problema de viaţă a altora. Fericiţi, sîntem doar atunci cînd avem pentru cine trăi, şi eventual pentru cine muri.

Aceste idei şi aceste atitudini, curente în epistolele, în consolaţiile sau în discursurile lui Seneca, apar deopotrivă şi în operele sale dramatice. Seneca n-a înţeles niciodată cum trebuie să fie o acţiune scenică, ce condiţii trebuie să îndeplinească o piesă de teatru, de ce factură are nevoie pentru a fi re-

prezentabilă. Dramele sale — mai mult dizertaţii, decît drame — nu sînt de fapt decît un alt mod de a-şi înfăţişa convingerile sale de moralist şi de filozof stoic.

4. Opera dramatică

Tragediile lui Seneca n-au fost compuse pentru reprezentanţii scenice, ci pentru lecturile publice. Aceste lecturi publice constituiau la Roma o modă, Ea fusese întemeiată de Asinius Pollion, un personaj vanitos şi compromis din punct de vedere literar, care însă se credea superior lui Cicero şi care nu-şi găsea linişte decît inventînd ceva prin care să poată reapare în faţa publicului. Lipsit acum de vechea lui viaţă de for, de luptele electorale ca şi de emoţia marilor procese, publicul roman, alcătuit într-o anume măsură din iubitori de cuvinte frumoase şi de întreceri oratorice, părea oarecum dezorientat, gata să se plictisească. În asemenea condiţii, inovaţia lui Pollion a fost bine primită. Ea a trezit chiar valuri întregi de entuziasm. Lectura publică a devenit repede o deprindere aproape zilnică, în special a păturii cu pretenţii de instrucţie şi de rafinament literar. Dacă ar fi s-o asemănăm cu ceva, am putea s-o asemănăm cu comedia de societate de mai tîrziu sau cu conferinţele în săli închise din zilele noastre. La un moment dat, aceste reuniuni alcătuiau principala manifestare de viaţă literară a Romei. Ele nu întruneau un public propriu-zis, ci doar un număr de auditori, mulţi dintre aceştia socotindu-se cu emfază drept spirite ascuţite, atotştiutoare în materie de literatură.

Tragediile lui Seneca, cu nota lor sentenţioasă de natură să înlocuiască prin speculaţii abstracte efectele de teatru, se potriveau în multe privinţe criteriilor literare din reuniunile amintite.

Ni s-au păstrat, sub numele lui Seneca, un număr de zece tragedii. Cum am mai spus, asupra paternităţii lor s-au produs multe discuţii. Quintilian, de exemplu, le-a atribuit lui Seneca pe toate ; Juste-Lipse (un erudit belgian din secolul al XVI-lea), în schimb, consideră ca fiind cu certitudine de Seneca doar tragedia *Medeea*. În genere, părerea lui Quintilian a primit cele mai multe confirmări ale cercetătorilor de specialitate. Mai există îndoieli doar asupra piesei *Octavia*. Nu numai că aceasta aduce în scenă un fapt contemporan (spre deosebire de toate celelalte, care tratează subiecte din istoria şi mitologia eroică a grecilor), dar pare şi condusă de altă mînă. Toate aceste tragedii sînt compuse în versuri iambice trimetre ; corurile sînt scrise în metri diferiţi, cel mai adesea în anapeste (bază prozodică formată din două silabe scurte şi una lungă). Compuse pentru a fi citite, nu reprezentate, ele se reliefează prin subtilitatea cugetării şi a rafinamentelor de stil, mai mult decît prin dezvoltarea dramatică a intrigii, a situaţiilor, a caracterelor şi a sentimentelor.

a. *Hercule furios.* Hercule este căsătorit cu Megara, fiica lui Creon, regele Tebei. În vreme ce eroul cobora din ordinul lui Euristen în Infern, un eubean, Licus, urzeşte o conspiraţie împotriva regelui, îl ucide şi pe el şi pe toţi fiii săi pentru ca apoi să-i ia tronul. Totodată, îi propune Megarei să devină soţia lui, fapt pe care aceasta i-l refuză. În vreme ce uzurpatorul se pregătea să-şi pună planul în aplicare cu forţa, Hercule se întoarce pe neaşteptate din expediţie, risipeşte facţiunea lui Licus iar pe acesta îl omoară. Junona, geloasă şi mînioasă de succesele eroului, îi inspiră acestuia o furie aprigă, sub

a cărui pornire Hercule își ucide soția și copiii. Curînd, însă, revenindu-și în sine, își dă seama de crima comisă. Durerea sa nu mai cunoaște margini. Doar cu mare greutate, rugămințile lui Amfitrion și ale lui Teseu îl împiedică de la hotărîrea de a-și pune capăt zilelor. Către sfîrșitul dramei îl vedem plecînd în tovărășia lui Teseu la Atena, cu gîndul de a se purifica și a-și regăsi aici liniștea.

Piesa este întocmită într-o factură greoaie, monotonă, apodictică. Dialogurile sînt rare și puțin expresive ; în consecință, scenele, și ele, nu au vivacitate și putere de comunicare. Pe scenă, personajele mai mult se succed decît se întîlnesc. Aproape întreaga piesă constă dintr-o înlănțuire de monoloage. Imprecațiile Junonei, elogiul lui Hercule făcut de Amfitrion, plînsetele Megarei, povestirea lui Teseu, nebunia lui Hercule — toate acestea, rostite separat, au mai mult stil de *cantice,* decît de întîlniri și situații dramatice.

Totuși, piesa are și calități. Unele sînt calități de ordin practic. Există pasaje de o rară frumusețe lirică. Iată, de pildă, invocația pe care corul tebanilor o rostește în cinstea Aurorei, ce se înalță încet-încet pe cerul ei scăldat în razele aurii de lumină :

„Cerul se schimbă. Corpurile astrale se sting și dispar. Noaptea înfrîntă își strînge acum resturile ei aprinse. Ziua renaște și luceafărul dimineții gonește de dinaintea lui cortegiile de lumini ale nopții. Cele șapte stele din Ursa Arcadiei, aceea care strălucește pe vîrful polului înghețat, întorc oiștea Carului și cheamă ziua să se ivească. Soarele, care s-a și ivit din valurile de azur, luminează creștetul muntelui Oeta ; încă de pe acum, culmile înverzite ale Citeronului, teatrul sărbătorilor date în cinstea lui Bacchus, se înroșesc de razele sale, și sora lui Apollon dispare pentru a se întoarce iară..."

După o seamă de invocații ale naturii și ale vieții campestre, poetul trece la imagini ale vieții de cetate ; tendința lui stoică se aprinde din ce în ce mai tare :

„În sînul orașelor, neliniștita ambiție și nefericitele noastre alarme ne asaltează cu grămada. Unul își întrerupe somnul ca să se așeze pe pragul palatelor regale și ca să bată la porți ce rămîn surde ; altul, muncit de setea de avere, adună nesfîrșite comori, ca după aceea să rămînă sărac pe movile de aur. Acesta, iată, se îmbată de favoarea populară, încîntîndu-se de aplauzele zadarnice ale unei mulțimi mai nestatornică decît valurile mării ; celălalt, și el, negustorind luptele gălăgioase din barou, își face cîștiguri mizerabile din cuvintele și înflăcărările sale de vorbitor. Puțini sînt aceia care cunoscînd prețul liniștii și care gîndindu-se la cît de scurtă e viața izbutesc să folosească un timp despre care știm că nu se mai întoarce."

Și poetul adaugă, sub formă de concluzie morală și filozofică :

„Cît timp Destinul v-o îngăduie, trăiți fericiți ! Timpul zboară cu toată repeziciunea pe care i-o dă întinderea aripilor sale, făcînd așa ca cercul zilelor să cheme cu repeziciune după el pe acela al anului. Crudele

surori lucrează neîncetat, fără ca vreodată să-şi mai îndrepte şi îndărăt uneltele. Omul, în vremea aceasta, stăruind în rătăcirea sa, dă năvală spre destinul său şi caută cu voinţă apele Styxului."

Între tragediile lui Seneca, *Hercule furios* este cea mai filozofică şi cea mai pătrunsă de morala sa stoică. Ea cuprinde o întinsă predicaţie morală. Hercule este înfăţişat ca un model de virtute, de altminteri aşa cum îl văzuseră în alegoriile lor morale şi alţi poeţi şi filozofi. Înainte de a apărea pe scenă, Seneca pune în gura lui Creon şi a Megarei cuvinte de natură să-i facă elogiul. În rugăciunea sa către Jupiter, Hercule vorbeşte ca un adevărat stoic, necerînd din partea graţiei divine decît ceea ce poate fi compatibil cu măreţia ei. Spre a cinsti această măreţie, simte că datoria lui e să lupte pentru nimicirea monştrilor, pentru dărîmarea tiranilor şi pentru fericirea umanităţii. După izbucnirea accesului de nebunie pe care în gelozia ei i-l trimisese Junona, revenirea la linişte a eroului are proporţii de adevărat triumf moral. Nota de înseninare cu care se încheia drama ne aminteşte ca înălţime filozofică pe aceea a lui Oreste din trilogia lui Eschil.

b. *Thyeste.* Thyeste, doritor cu orice preţ de putere, se gîndeşte să răpească tronul fratelui său Atreu, regele Micenei. În acest scop, cu ajutorul Eropei, soţia fratelui său, pe care o sedusese, sustrage prin înşelătorie berbecul de aur, în care se credea că rezidă destinul regalităţii. Ura şi lupta dintre cei doi fraţi cresc necontenit. Cîştigul oscilează cînd de partea unuia, cînd de a celuilalt. Pînă în cele din urmă, Thyeste este gonit şi din tronul pe care îl uzurpase, şi din Micena, trebuind să ducă o viaţă aspră şi mizerabilă. Atreu continuă să fie muncit de dorul de a-şi duce răzbunarea pînă la capăt. Simulează, deci, că vrea să reia legăturile sufleteşti cu fratele său. Acesta revine tremurînd de emoţie, aproape refuzînd să creadă c-ar putea fi cu putinţă atîta fericire. Atreu îl primeşte cu false demonstraţii de bucurie. În acelaşi timp, îi reţine pe ascuns fiii, îi sacrifică pe altare, pentru ca apoi să servească tatălui mîncăruri făcute din carnea lor şi vin în cupe amestecat cu sînge din sîngele acestora. Era o răzbunare atît de crudă, încît se spune că de spaimă chiar şi soarele s-a acoperit. Cu aerul triumfător, Atreu anunţă fratelui său ce fel de bucate a mîncat şi rîde satisfăcut cînd acesta izbucneşte în imprecaţiuni.

Aproape întreaga piesă decurge prin tiradele izolate ale lui Thyeste şi Atreu. Abia către sfîrşit cei doi fraţi se întîlnesc în scenă, punîndu-se astfel capăt printr-o situaţie puternică şi dramatică unui lanţ întreg de discursuri.

Găsim în sufletul eroilor din această dramă trăsături ţinînd de pornirile temperamentale ale firii spaniole, de care ştim că Seneca era legat prin origina şi naşterea sa. E vorba, mai cu seamă, de acea mîndrie personală, putînd să meargă cu exaltările sale pînă la hipertrofii morbide ale eului. Ce l-a făcut pe Atreu să invente o răzbunare atît de crudă împotriva fratelui său : ura propriu-zisă sau mai degrabă o criză de orgoliu ?

c. *Fenicienele.* După ce află de crimele sale, Edip îşi scoate ochii şi se condamnă singur să plece în exil. Este atît de tulburat de nefericirile pe care i le-a impus destinul, încît ar vrea să sfîrşească cu viaţa. Dar, la rugăminţile atît de pline de iubire ale Antigonei, primeşte să-şi ducă mai departe

existența. În acest timp, Iocasta încearcă fără folos să obțină împăcarea celor doi fii ai bătrînului, Eteocle și Polinice. Războiul dintre aceștia începuse din cauza lui Eteocle, care refuzase să treacă tronul și fratelui său, așa cum le fusese înțelegerea.

Drama nu e terminată. Nu știm, mai departe, ce episoade au urmat. Ca s-o întregim, ar trebui să recurgem la piesele în care Euripide și Stațiu au tratat același subiect.

d. *Hippolit.* Piesa reia subiectul tratat de Euripide, însă fără patetismul acestuia. Niciodată tragedia romană n-a putut atinge eleganța simplă și coarda pasională a celei grecești. Sub raportul concepției și al construcției dramatice, piesa are lipsuri vizibile. Astfel, la Euripide, unul din cele mai emoționante momente este acela în care Fedra încredințează confidentei sale durerea ce-i stăpînește sufletul. La Seneca, această situație e lăsată deoparte ; lucrurile se petrec ca și cum doica ar cunoaște dinainte frămîntarea Fedrei, ceea ce din capul locului șubrezește puterea dramatică a piesei.

Trebuie să remarcăm, însă, că în unele din procedeele lui Seneca există totuși o adresă sigură și puternică. E vorba de scena în care Fedra îi declară lui Hippolit dragostea ei criminală. Aici, poetul latin nu procedează cu tact, cu finețe, cu discreție, ci dimpotrivă, cu brutalitate ; eroina este pusă să-și mărturisească sentimentul fără scrupule, fără remușcări, fără ezitări, ba chiar cu o insistență scabroasă asupra frumuseții fizice a tînărului. Euripide cobora acest moment în umbră, înconjurîndu-l cu nenumărate tăceri și preveniri ; Seneca, în schimb, alungă toate aceste rezerve, lăsînd ca pasiunea să-și spună apăsat și fără ocoluri cuvîntul. Racine, peste șaisprezece secole, va confirma oarecum justețea acestei procedări : compunînd o tragedie cu același subiect, va pune în personajul său atît nota de castitate a Fedrei lui Euripide, cît și trăsăturile de asprime pasională ale Fedrei lui Seneca.

e. *Edip.* O crimă îngrozitoare se abate asupra Tebei. Edip, regele cetății, trimite la Delfi pe Creon, fratele Iocastei, pentru a consulta oracolul lui Apollon asupra felului cum ar putea să înceteze acest flagel. Zeul răspunde că răul se va prelungi, atîta vreme cît moartea lui Laios nu va fi răzbunată prin exilarea vinovatului. Pus în fața acestei hotărîri, Edip ordonă prorocului Tiresias să descopere pe asasinul regelui. Asistăm cum acest bătrîn, orb, ajutat de fiica sa Manto, caută să afle adevărul întrebînd măruntaiele victimelor. Nereușind în această încercare, se folosește de procedee magice, ca să evoce astfel din infern umbra lui Laios. Acesta declară fără înconjur că omorîtorul a fost Edip însuși. Desperarea lui Edip, cînd află că este asasinul tatălui său și soțul propriei sale mame, este totală. Își smulge ochii și pleacă în exil. Iocasta, și ea, se străpunge cu o sabie.

Și în această piesă, acțiunea e rece, uscată, de un dramatism încercuit. Tiradele abundă, înăbușind dialogul. La Sofocle, scena principală — recunoașterea lui Edip — e pregătită atent, printr-o progresiune constantă, care face ca surpriza să meargă mînă în mînă cu impresia de teroare. La Seneca, această scenă este ca și eliminată, ea reducîndu-se în totul la cîteva versuri fără gradație și fără vreo susținere interioară mai deosebită ; în schimb, se insistă asupra unor descrieri ale molimii de ciumă și asupra conjurației magice,

fapte interesante în sine, dar de natură să blocheze în scenă acţiunea şi încadrarea dramatică.

f. *Troienele.* La terminarea războiului cu Troia, grecii victorioşi n-au decît gîndul de a se reîntoarce în patrie. Însă, vînturi contrarii îi împiedică să se avînte pe mare. Apare umbra lui Achile în puterea nopţii, ca să le spună că nu vor putea să întindă din nou pînzele corăbiilor, decît după ce mai întîi Polixenia va fi sacrificată pe mormîntul lui. Agamemnon, însă, care este îndrăgostit de tînăra principesă, ezită s-o jertfească. Intervine din această cauză o dispută vie între Agamemnon şi Pirus. Fiind consultat prorocul Calchas, acesta răspunde că sacrificarea Polixeniei este inevitabilă şi că pe deasupra trebuie ca în acelaşi timp să moară şi Astianax. Ulisse ia copilul, pe care mama sa încercase să-l ascundă, şi îl rostogoleşte de pe înălţimea zidurilor de cetate, ca să-l piardă. În vremea aceasta, Polixenia, împodobită ca pentru ceremonia nunţii, este condusă de Elena la mormîntul lui Achile, unde va fi jertfită de către Pirus.

Tema e cunoscută. O mai întîlnim la Homer, la Euripide şi la Virgil. Seneca, însă, introduce o modificare importantă. În vreme ce la primii dragostea de mamă şi fidelitatea conjugală coexistă în sufletul Andromacăi fără ca aceste sentimente să intre în conflict unul cu altul, Seneca le pune în luptă. Andromaca acestuia e muncită în acelaşi timp de două mari îndatoriri sufleteşti : să salveze pe Astianax, fiul său, şi deopotrivă să apere cenuşa lui Hector de o teribilă profanare. Racine, mai tîrziu, va da piesei sale acelaşi pivot dramatic. Seneca, deci, i-a fost înaintaş.

g. *Medeea.* După moartea lui Peleas, Iason s-a retras în exil, unde trăieşte cu soţia şi copiii săi. Aici, Creon hotărăşte ca acesta să-i devină ginere. Iason este de acord. Medeea primeşte din partea lui o declaraţie de divorţ iar din partea regelui ordinul de a-şi căuta un alt azil. Soţia părăsită înţelege să se răzbune. Obţine o zi de amînare, în care timp trimite Creusei, logodnica soţului său, un colier şi o rochie impregnate de filtruri magice. Abia a pus rochia pe ea şi nefericita fată a şi luat foc, mistuindu-se repede în flăcări. Tatăl său, de îndată ce s-a apropiat de ea ca să-i dea ajutor, a fost şi el prins şi înghiţit de vîlvătaie. Medeea, însă, nu se opreşte aici. Ca să-şi întregească răzbunarea, omoară sub ochii tatălui pe cei doi copii ai săi. Pe urmă, dispare în văzduhuri.

Şi această piesă nu are puterea tulburătoare, patetică, pe care am întîlnit-o în drama cu acelaşi titlu a lui Euripide. Personajele par adesea imobilizate în atitudini aspre ori afectate, fără legătură cu linia mai umană şi mai sinuoasă a sentimentelor. Tonul este afectat, vrînd să pară tot timpul stăpînit de mîndrie şi de demnitate patriciană. Ceea ce într-o atmosferă propriu-zis de teatru ar fi trebuit să se traducă în stări de emoţie şi de comunicare afectivă, aici ia forma unor dizertaţii lungi, laborioase, încărcate cu o filozofie mai mult sentenţioasă decît umană.

Din nou simţim că Seneca a purtat în el orgoliile sufletului spaniol. Durităţile pe care le vom găsi mai tîrziu în teatrul spaniol, cu preferinţa acestuia pentru spectacolul sîngelui şi al morţii, apar şi în tragediile poetului nostru. Ororile de tip lugubru se ţin lanţ. Le-am văzut pe acelea din războ-

narea lui Atreu împotriva fratelui său Thyeste. Acum asistăm la cruzimile Medeei. Parcă aceasta ar regreta că are numai doi copii, ca să-i omoare. Scenele de omor şi de chinuri sînt povestite pe larg, cu nesfîrşite amănunte macabre. O plăcere asemănătoare va exista în Spania mai tîrziu, în epocile inchiziţiei şi ale *autodafé*-urilor. *Medeea superest* — în acest strigăt găsim o exaltare a sentimentului personal, dusă pînă la crimă, pînă la nebunie şi pînă la trufia de a opune voinţa individuală întregului univers.

h. *Agamemnon*. Umbra lui Thyeste îi apare lui Egist, incitîndu-l să omoare pe Agamemnon. De îndată ce învingătorul Troiei a pus piciorul pe pămîntul patriei sale, Egist a şi trecut la împlinirea planului său criminal. În toiul unui banchet, Agamemnon este înfăşurat într-un veşmînt din care nu se mai poate desface. Egist, ajutat de Clitemnestra, soţia lui Agamemnon, pe care uzurpatorul o sedusese în lipsa acestuia, îl omoară. Electra este azvîrlită la închisoare, pentru motivul de a fi chemat pe Oreste să vină în cetate. Casandra, iubita lui Agamemnon, este şi ea ucisă.

Sîntem departe, atît în zugrăvirea personajelor cît şi în urmărirea conflictului, de simplitatea aspră şi grandioasă din tragedia lui Eschil.

i. *Hercule pe Oeta*. Dejanira este în culmea indignării din cauză că Iola, fiica lui Eurytus, regele Oechaliei, i-a fost preferată. Sub impulsul acestui sentiment, îi trimite lui Hercule o tunică înmuiată în sîngele centaurului Nessus, străpuns cu puţin mai înainte de către o săgeată unsă cu fiere a hidrei din Lerna. Dejanira luase de bune cuvintele centaurului, care murind îi spusese că această tunică nu era altceva decît un filtru magic, în stare să-i readucă dragostea soţului său. Hercule îmbracă tunica fatală, pentru ca înveşmîntat cu ea să înalţe în Eubeea, cu şi mai multă solemnitate, un sacrificiu zeilor. Îndată, însă, veninul cu care era îmbibată a început să-şi producă efectul. Aprinzîndu-se, flăcările au cuprins repede toată fiinţa lui Hercule ; înainte de a-şi da seama de cele ce se petreceau, carnea şi oasele i-au fost mutilate. Dejanira, recunoscînd perfidia lui Nessus şi chinuită de remuşcări, se omoară. Hercule, cu puterile de care mai dispunea, ucide pe Lichas, cel care îi adusese blestematul dar ; apoi încredinţează lui Filoctet arcul şi săgeţile sale, rugîndu-l totodată să-i ridice un rug pe muntele Oeta, unde doreşte să fie ars împreună cu ghioaga sa şi cu pielea leului din Nemeea.

În ultima scenă îl vedem pe erou înfăţişîndu-se înaintea mamei sale, Alcmena, pentru a o consola şi a o încredinţa că sufletul său a fost primit în viaţa nemuritoare a zeilor.

j. *Octavia*. Cum am mai spus, asupra acestei piese există multe discuţii. Întrucît pune în scenă un fapt contemporan şi prezintă faţă de celelalte piese deosebiri sensibile de factură, s-a spus insistent că ea nu aparţine lui Seneca, ci unui alt poet, rămas pînă astăzi cu desăvîrşire neidentificabil.

După moartea Messalinei, mama lui Britannicus şi a Octaviei, Claudius Drusus Caesar se căsătoreşte pentru a doua oară cu Agrippina, fiica lui Germanicus şi văduva lui Cn. Domitius Enobarbus Neron. Totodată, căsătoreşte pe fiica sa Octavia cu Neron, fiul noii sale soţii. După otrăvirea lui Claudius şi a lui Britannicus, Neron alungă pe Octavia, pe care de fapt o detesta, hotărînd să facă din Popeea Sabina noua lui soţie. Divorţul imperial dă naştere la

o mişcare de răscoală a poporului. Împăratul, furios, înăbuşă cu cruzime răscoala în sînge. Octavia, pe care între timp o surghiunise în insula Pandataria, este omorîtă.

5. Intre tragedia greacă şi tragedia lui Seneca

Deşi Seneca a împrumutat tot timpul subiecte greceşti, tragedia sa se deosebeşte însă mult de cea greacă. Unele deosebiri — să zicem — ţin de firea sa personală ; cele mai multe, însă, marchează însăşi deosebirea esenţială dintre spiritul roman şi spiritul grec. Niciodată Seneca n-a compus în vederea unui public mare, capabil de emoţii şi de reacţiuni colective. Pline de sentinţe, de maxime, de afirmaţii filozofice, şi în schimb lipsite cu totul de efecte scenice sau de lovituri de teatru, piesele sale nu erau făcute să mobilizeze cugetul şi simţirea naţională, ci cel mult să mulţumească vanităţile intelectuale ale unui public distant şi instruit.

Să ne gîndim, ca ilustrare a acestui fapt, la felul cum cele două tipuri de tragedii concep personajele lor feminine şi masculine.

Mai întîi, personajele feminine. Tragicii greci împrumutau femeii trăsături de graţie şi de blîndeţe, făcînd ca linia ei sufletească să se armonizeze cu cerul albastru al Eladei, şi să se confunde cu euritmia generală a creaţiei elene. Modelele după care aceste personaje erau zugrăvite puteau fi văzute real, în viaţă, în cadrul de frumuseţe şi de simplitate pe care fiinţa greacă ştia să-l realizeze pretutindeni în jurul său. La Roma, însă, situaţia se prezintă cu totul într-alt fel. Femeia romană inspiră respect, are nobleţe în sentimentele sale, poate să apară în toată demnitatea ei de matroană ; în schimb ea nu izbuteşte să ne pună în mişcare imaginaţia sau să ne impresioneze în mod deosebit sensibilitatea. Trăsăturile sufleteşti ale femeii din dramele romane au în ele o notă virilă, putînd să justifice acte mari de tensiune morală, de curaj şi chiar de eroism, nu însă şi stări lirice, capabile cu puterea lor de a încînta, de a iradia căldură intimă ori de a deschide în suflete porniri inefabile de iubire şi de devotament. Mai precis : tragedia romană ne-a dat un personaj feminin ca al Lucreţiei, nu însă şi unul ca al Antigonei.

La romani, femeia era ţinută într-o situaţie inferioară, echivalînd adesea cu o adevărată sclavie morală. Imperiul, cu luxul şi desfrînările lui, dăduse femeii putinţa unei emancipări violente, ceea ce a făcut ca reţinerile şi comprimările de pînă atunci să izbucnească dintr-o dată în manifestări pe cît de impetuoase în formă tot pe atît de licenţioase în conţinutul lor. E ceea ce a determinat apariţia pe scena vieţii romane a unor femei ca Livia, Agrippina şi Messalina, făpturi crude şi răzbunătoare, fără scrupule, predispuse la crimă, adultere, dezlănţuindu-se în pasiunile lor pînă la sfidarea oricăror limite ale omeniei şi ale decenţei.

Personajele feminine ale lui Seneca, toate fără deosebire, exprimă aceste trăsături specifice lumii latine. Nobleţea naturală şi graţia simplă a feminităţii din tragediile greceşti se transformă acum în atitudini dure, exagerate, în care limbajul aspru şi preţios îşi dă mîna cu afectarea prezumţioasă a ţinutei.

Personajele masculine, şi ele, au trecut printr-un proces asemănător de transformare. Aici, însă, cauzele diferă. Pe lîngă diferenţele naturale dintre caracterul grec şi roman, au intrat în joc şi tot atîtea fapte ţinînd de viaţa

socială şi politică a Romei. Tragedia greacă avea în mare măsură un obiectiv de artă, încununat după cum ştim de o viziune etică şi filozofică asupra vieţii. Tragedia romană scrisă sub imperiu — atît cea semnată de Pomponius Secundus, de Iulius Maternus cît şi de Seneca — are un puternic substrat politic. Ea reprezintă, de fapt, un act de protest faţă de moravurile Romei imperiale. La Seneca, în special, această trăsătură este fundamentală. Numele greceşti sînt în mare măsură doar nume împrumutate, pentru ca la adăpostul lor să se poată face opoziţie, de altminteri singura opoziţie posibilă în această epocă. Folosind subiecte şi personaje greceşti, Seneca a construit în realitate tragedii romane. Ele ne dau o imagine aspră dar sugestivă a moravurilor şi a stărilor de spirit contemporane. Ce înseamnă, în fond, acele puneri în lumină ale fericirii pe care o poate procura mediocritatea, ale inocenţei pe care o putem găsi în viaţa campestră sau ale pericolelor în care ne pot împinge puterea, gloria şi bogăţia ? Şi ce înţeles puteau să aibă toate acestea, într-o epocă de lux, de orgii, de risipă şi de sfidare a măsurii, sfidare al cărei prim exemplu îl dădea împăratul însuşi ? Faptul e limpede. Cerînd întoarceri la natură şi la simplitate, Seneca făcea o dublă operă : una de protest împotriva formei de viaţă patronate de către oficialitate, alta de predicaţie morală, urmărind regenerarea prin sobrietate şi prin reculegere interioară a moravurilor publice.

Epoca în care a trăit şi a scris Seneca era muncită de contradicţii şi de nesfîrşite alunecări catastrofale. Respectul şi siguranţa vieţii nu mai funcţionau pentru nimeni. Intrigile, delaţiunile şi trădările curgeau în valuri. Călăii de azi deveneau cu uşurinţă victimele de mîine. Beţia de putere a împăratului nu se mai sfia să se arate tiranică şi absurdă. Neliniştea şi panica se întindeau în toate sufletele ; teama devenea generală, în vreme ce nesiguranţa punea stăpînire pe multe cugete, chiar dintre cele vrednice şi curajoase. În mijlocul acestor pericole, nimic mai firesc decît să se invoce puterea purificatoare a liniştii, unită cu o mai atentă şi mai severă folosire a gîndirii. Chemarea la simplitate şi îndemnul susţinut spre înălţimi ale conştiinţei puteau să pară în atmosfera vremii fapte cu largă rezonanţă salutară.

Înţelegem, deci, că în tragediile sale Seneca a zugrăvit societatea romană, şi nu alta, pe de o parte cu mizeriile ei contemporane formate din lux, despotism şi crimă, pe de altă parte cu lupta ei morală pentru a-şi redobîndi înălţimea pierdută. În asemenea condiţii, nu se mai putea ca personajele acestor tragedii să semene cu cele din tragediile greceşti. Inocenţa, liniştea şi simplitatea acestora, trăsături care le dădeau putinţa să exprime fiinţa umană în general, se transformau acum în atitudini active şi complicate de viciu şi de virtute, menite toate în felul lor să zugrăvească o epocă de zbucium, de lupte şi de voinţe contradictorii.

Eroii din tragediile greceşti nu încarnau o şcoală filozofică sau alta, ci aduceau în scenă însăşi filozofia generală a spiritului grec, aplicată la viaţă şi la realităţile luptei umane. Personajele lui Seneca, în schimb, sînt copii vii ale unei doctrine anumite : doctrina stoică. Întreaga lor fiinţă şi întreaga lor manifestare sînt îmbibate de elementele acestei filozofii. Mîndriile ei sumbre, ca şi asprimea ei caracteristică, sînt prezente la tot pasul. Nu există replică sau atitudine a personajelor principale, în care să nu le recunoaştem. Personajele lui Seneca rostesc sentinţe filozofice, formulează maxime, se complac în lungi

monologări, după cum adesea recurg la descripţii pe cît de îndrăzneţe pe atît de sentimentale. Pompa romană — aceea pe care Seneca părea anume născut ca s-o reprezinte — se conjuga de aproape cu caracterul sentenţios şi cu nota de retorism moral a stoicismului. La aceasta mai trebuie să adăugăm şi ceva din nota aceea de vanitate şi de exagerare iberică, în care Seneca oarecum s-a complăcut, atît prin ereditatea spaniolă, cît şi prin construcţia sa sufletească.

Tragedia greacă — aşa cum am mai amintit — aducea în scenă problema de viaţă a omului universal, privit în lupta sa necontenită cu forţele dinafară ale destinului sau cu forţele dinăuntru ale propriei sale structuri sufleteşti şi morale. Valoarea ei, deci, se definea pe planul umanităţii în general, pe deasupra locurilor şi a epocilor. Tragedia lui Seneca, în schimb, este personală şi contemporană. În orice moment, în scenele sale putem recunoaşte puneri în cauză ţinînd de viaţa contemporană a Romei şi de lupta gînditorului pentru a-i reface o credinţă morală.

6. Defecte de concepţie şi de construcţie

După cum am văzut, dramele lui Seneca nu sînt reprezentabile. Compuse mai mult pentru a fi citite, într-o epocă în care victoria *mimei* în teatru obliga tragedia să se refugieze în saloane literare, ele nici nu s-au preocupat de ceea ce le-ar fi putut da atmosferă şi vivacitate scenică. Piesele sînt construite în special din monoloage ; personajele nu se întîlnesc în scenă, ci mai mult se succed. Tragediile au prea multă demonstraţie, ceea ce face ca „viaţa“ din ele să se şteargă, să rămînă în umbră. Pledoaria trece înaintea logicii dramatice, care astfel devine palidă şi neverosimilă. Personajele nu apar cu sentimentele lor reale, reieşite din contactul lor direct cu viaţa, ci sînt puse să se mişte în scenă cu sentimente dictate poetului de către tezele urmărite în disertaţiile sau în pledoariile sale. De aceea, prezenţa acestor personaje este adesea artificială. Psihologiceşte, ele n-au adevăr. Uneori, această lipsă de adevăr se manifestă prin contradicţii flagrante. Cum e posibil, de pildă, ca Hercule, conceput din capul locului ca un filozof şi un înţelept, să aibă totuşi accese demente şi absurde ? Atreu, la un moment dat, nu mai urmăreşte răzbunarea anunţată, ci este prezentat ca un ucigaş din plăcerea de a ucide. Putem accepta, oare, ca ura lui Hippolit împotriva femeilor să meargă pînă acolo încît însăşi moartea mamei sale să nu-l impresioneze ? Momentul în care Medeea celebrează cu linişte omorîrea propriilor săi copii este cu desăvîrşire neverosimil. Alteori, neadevărul psihologic al dramelor lui Seneca reiese din fixitatea, monotonia şi uniformitatea dogmatică a personajelor. Acestea, de fapt, reprezintă un exces impropriu acţiunii scenice : excesul de gravitate, de prezumţie a gîndirii şi a tonului moral.

Seneca este autor dramatic, nu însă şi om de teatru. Compune acţiuni, dar nu izbuteşte să le dea viaţă ; pune în scenă caractere, fără însă a le face şi verosimile. În schimb, poetul şi gînditorul subtil din el îl determină să cizeleze cu artă forma şi amănuntul. S-ar spune că Seneca s-a condus, nu după ceea ce era făcut să dea realitate unei acţiuni scenice, ci după ceea ce putea să măgulească vanitatea de esteţi şi de rafinaţi a auditorilor săi. Totul — fiecare cuvînt, fiecare vers, fiecare frază — este întocmit cu grijă, cu migală, cu calcularea efectului poetic şi — s-ar putea spune — cu preţiozitate. Faptul

devine adeseori atît de vizibil, încît efectul lui artistic se şterge, tocmai prin lipsa de naturaleţe şi de simplitate. Metaforele abundă ; tendinţa hiperbolică este frecventă. Uneori, efectul lor poetic este notoriu ; alteori, însă, această culoare poetică devine inutilă şi chiar periculoasă prin aceea că se transformă în manierism şi intervine peste tot, chiar şi în acele situaţii cardinale în care singură expunerea simplă a faptelor ar fi putut să le asigure pe deplin o frumuseţe dramatică. Seneca este fără îndoială un mare artist ; niciodată, însă, cel puţin în creaţia sa dramatică, n-a izbutit să fie şi un bun psiholog.

7. Moştenirea spirituală a lui Seneca

Ar fi să greşim profund dacă am rămîne cu impresia că teatrul lui Seneca numără numai defecte, nu şi însuşiri. Multe din acestea au reieşit contextual din dezvoltările de pînă acum. Înseşi acele situaţii fără psihologie, despre care am vorbit mai sus, nu sînt în întregime de condamnat. Adesea au în ele o notă de tărie şi de exegeză morală, care pe deasupra tuturor lipsurilor izbuteşte să le împrumute înălţime şi frumuseţe. Digresiunile în care Seneca alunecă frecvent, şi ele, nu sînt adesea fără partea lor de adevăr şi de utilitate. În ele putem găsi semnele unui cuget care se frămîntă, care caută să îmbine date din diferite direcţii ale judecăţii sale, care prin aceste rătăciri aparente izbuteşte de fapt să redea atmosfera actelor de gîndire ori de sensibilitate ce-l stăpînesc sau îl impresoară.

În descrierile sale, Seneca procedează cu forţă şi cu înălţime patetică. Linia sa lirică şi oratorică iese din comun. Nu mînuieşte un aparat complex şi delicat ca acela al dialogurilor din drama greacă ; atît prin întinderea lor, prin metrul întrebuinţat ca şi prin conţinutul ideilor şi al sentimentelor înfăţişate, monologurile sale seamănă cu nişte ode, în speţă cu odele lui Horaţiu. Pe scenă, într-adevăr, acestea blochează acţiunea ; citite, însă, imaginile pitoreşti şi reflecţiile morale din ele ne pot cuceri prin tensiunea lor intimă ca şi prin frumuseţea lor lirică.

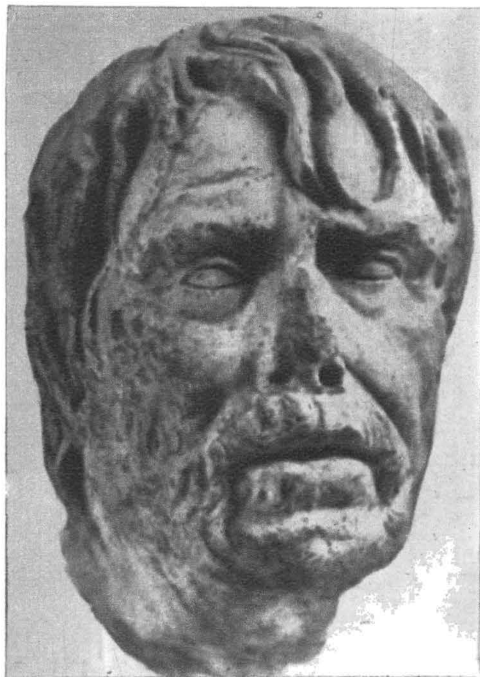
Trebuie să fim de acord că mulţimea de maxime morale ca şi satirice pe care Seneca o pune în gura personajelor sale le micşorează acestora verosimilitatea scenică. Nu e însă mai puţin adevărat că aceste maxime, cu formularea lor concisă, cu gradarea lor strînsă şi cu elocinţa lor care uneori urcă pînă la registre sublime, dau operelor înălţime şi solemnitate spirituală. Niciodată Seneca nu este mai el însuşi, mai poet şi mai artist, ca atunci cînd vede în tragedie un mijloc de a da viaţă predicaţiei sale morale de tip stoic. Două exemple : „Soarta ne poate răpi puterea, nu însă şi voinţa" ; „sufletul se poate cunoaşte pe sine mai bine decît îl cunoaşte Dumnezeu".

Sau maxime şi reflecţiuni cu substrat politic, născute de-a dreptul din impulsul protestatar al gînditorului : „singurul privilegiu glorios al regilor, acela pe care timpul nu li-l poate răpi, este de a veni în ajutorul celor nenorociţi" ; „puterea tiranică nu se poate menţine multă vreme ; cea moderată, în schimb, durează ; cu cît soarta ridică şi înalţă pe un muritor, cu atîta acest fericit ar trebui să se facă mai mic, să se teamă mai mult de întoarcerea norocului, să devină mai rezervat faţă de prea marile favoruri ale cerului" ; „ce este regalitatea ? un titlu îmbrăcat într-o strălucire trecătoare" etc.

↑ **Măști ale personajelor din *Andria*, de Terențiu.** *(Codice Vaticano di Terenzio.)*

Scenă de comedie antică, văzută de umaniștii din timpul Renașterii. *(Scenă din* **Eunuchus** *de Terențiu, Strasburg, 1496.)* →

Scenă de mimă, cu trei actori. *(Detaliu, teatrul roman din Sabrata.)*



Seneca (?) ***(Muzeul din Cartagina.)***

Forul din Roma, privit de pe Capitol



Relief reprezentînd scene de circ — maimuţe dresate, jocuri de animale ş.a. *(Muzeul din Sofia.)*

Coliseul (Roma). A fost redus cu aproape două treimi de către arhitecţii din secolele XV şi XVI, care l-au folosit drept carieră de piatră pentru a zidi biserici şi palate.

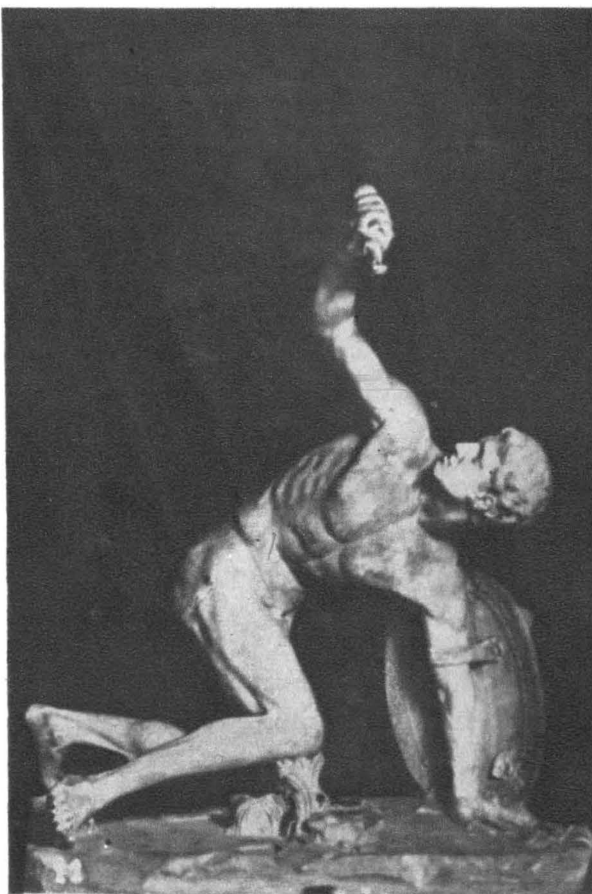
Gladiator luptînd. *(Muzeul Capitolin, Roma.)* →





↑ Medalie din Siracuza. Pe față: profilul nimfei Aretusa; pe revers: o cursă de care și victoria încununînd pe conducătorul învingător.

Gladiator murind. *(Muzeul Capitolin, Roma.)* ↓



Fie că aceste maxime aparţin personajelor puse să defileze pe scenă, fie că ele apar în intervenţiile şi interpretările corului, e clar că în atmosfera lor ne dăm înălţime, ne simţim ca oameni mai nobili, mai plini şi de umilinţă dar şi de energie morală, faţă de adevărurile superioare ale vieţii. Tuturor acestor adevăruri — dintre care multe au fost luate din tragicii greci — Seneca le dă lărgime, suflu bogat, demnitate spirituală. Pot fi considerate drept imnuri filozofice, închinate omului ca făptură putînd să împlinească pe pămînt ideea de înţelepciune, de justiţie, de clemenţă, de rezistenţă faţă de beţia puterii ori a adulaţiei, de putere cuprinsă în viaţa interioară, de resemnare activă în prezenţa adversităţilor invincibile. În toate acestea vorbeşte o simţire înaltă : a unui ideal de viaţă morală, spre care pot aspira sufletele nobile, conştiinţele superioare.

Posteritatea s-a dovedit plină de respect faţă de opera dramatică a lui Seneca. În această operă, după cum am văzut nereprezentabilă pe scenă, s-au găsit totuşi premise de seamă pentru realizarea emoţiei de teatru şi construirea dramei moderne. Tragedia franceză din secolul al XVII-lea îi datorează mult. Nu este o simplă întîmplare, de pildă, că Racine în *Fedra* a urmat mai mult pe Seneca decît pe Euripide. Corneille, şi el, l-a avut model, în situaţiile care îi cereau strălucire eroică şi sentenţioasă. Literatura comparată s-a aplecat îndelung asupra dramelor lui Seneca, găsind în ele o trăsură de unire între tragediile antice şi tragediile clasice din vremurile mai noi.

Astăzi, încă, lectura teatrului lui Seneca ne poate da stimulări şi satisfacţii intelectuale de calitate. Reliefurile expresiei, strălucirea culorii, descripţiile puternice, jocul de contraste, oscilarea între înălţimi şi prăpăstii, alternarea situaţiilor lirice cu altele de ordin filozofic, toate acestea, atît luate separat cît şi în contopirea lor, ne fac să simţim în ce măsură forma dramatică, fie şi atunci cînd rămîne departe de scenă, e făcută să ne comunice luptele gîndirii pentru adevăr şi umanitate.

SFÎRŞITUL TEATRULUI ROMAN

1. Panem et circenses

Perioada imperială, atît de proprie pentru înfloriri culturale în alte direcţii, pentru teatru, însă, s-a dovedit încă de la început nefastă. Politica de „panem et circenses“ a cezarilor, în special, a dat artei şi mişcării dramatice lovituri de graţie.

La un moment dat, Roma imperială părea absorbită de aceste două preocupări : să asigure hrana mulţimilor şi să le ofere prin spectacole o iluzie de fericire. Multă vreme, distribuţiile lunare de la Portice au salvat de bine de rău hrana populaţiei. În ce priveşte spectacolele, cezarii s-au întrecut în generozităţi. Unii au făcut-o cu ştiinţă, din vanitate, din prezumţie a puterii sau din strategie politică ; alţii, însă, au fost antrenaţi fără putinţa de a se mai opri în valul unei psihoze generale, sub acţiunea căreia Roma decadentă a cunoscut tirania unor mulţimi excitate de beţia exaltării şi a plăcerilor.

Mulţimea spectacolelor aproape că întrecea orice închipuire. Totul, indiferent de natura lucrului, putea să devină prilej de spectacole, unele cu titlu particular, cele mai multe însă purtînd girul statului. Se organizau spectacole pretutindeni : în incintele religioase ca şi în cele laice, pe pieţe publice, în for, în circuri, stadioane şi amfiteatre etc. Erau puse în mişcare adevărate ingeniozităţi, ca să fie instituite mereu alte şi alte spectacole. Istoria nu mai cunoaşte un alt exemplu, în care oficialitatea să fi măgulit lumea de rînd prin atîtea spectacole tari şi zgomotoase.

Calendarul vieţii romane era plin de zile însemnate cu roşu, ca zile de serbări şi spectacole. Lanţul zilelor de *feriae publicae* era mare : *Lupercalia, Parilia, Cerialia, Vinalia, Matralia, Volcanalia, Saturnalia ;* la acestea se adăugau variatele şi nesfîrşitele *ludi : Robigalia* (curse în saci), *Consualia* (curse pe măgari), *ludi piscatorii,* cursele de cai din octombrie *(equus october), ludi martiales,* diferitele zile de aniversare ale împăratului *(dies natalis),* comemorări ale urcărilor pe tron *(dies imperii),* celebrele *ludi Romani, ludi plebei, ludi Apollinares, ludi Ceriales, ludi Megalenses, ludi Florales, ludi Victoriae Sullanae, ludi Victoriae Caesaris, ludi Fortunae reducis* etc. Veneau apoi numeroase alte manifestări, cuprinzînd ocazii de naturi variate, unele întîmplătoare, altele însă mai statornice : evocări de evenimente, procesiuni religioase şi politice, demonstraţii militare, concursuri, ritualuri în jurul sanc-

tuarelor ş.a. Unele din acestea ocupau cîte o singură zi ; multe, însă, durau zile în şir şi chiar săptămîni întregi. Minimal ele însemnau 182 de zile ; dar, de regulă, această cifră era depăşită. Era curent ca împăraţii să ordone şi altele suplimentare, fie pentru a se celebra diferite evenimente ocazionale, fie cel mai adesea pentru a impune cultul propriei lor persoane. Ne aflăm într-o epocă în care politica împăratului începea să fie dominată de ideea de a se transforma puterea imperială în monarhie absolută de drept divin.

În viaţa politică a Romei imperiale, monarhii s-au servit de aceste spectacole populare pe scară largă, pentru a-şi consolida stăpînirea asupra maselor sau pentru a narcotiza nemulţumirile generale ale populaţiei, în momente de criză şi apoi în epoca de decadenţă a statului. Aparent, unele din aceste serbări păstrau încă un fond religios, reclamîndu-se ca atare din practici şi credinţe tradiţionale. Totuşi, în viaţa lor intimă, religia nu mai aducea o emotivitate reală ; nota ei, devenită acum mai mult convenţională, nu avea altceva de făcut decît să dea încă un plus de prestigiu împăratului sau învingătorilor profani.

În ce consta faimosul „circenses", cum se manifesta şi cu ce intensitate ?

Jocurile de circ — de care se leagă primul înţeles de *circenses* — aveau în viaţa poporului latin rădăcini vechi. Încă din secolul al IV-lea î.e.n. se fixaseră norme arhitectonice pentru construirea arenelor şi hipodroamelor pe care ele să se poată desfăşura pe scară mare. Ca să ne dăm seama de măsura în care aceste jocuri intrau în modul roman de viaţă, trebuie să ne gîndim la înfăţişarea şi proporţiile lui *Circus Maximus*. Lung de 600 de metri şi larg de 200, edificiul impunea. Văzut de departe, el proiecta trei rînduri de arcade îmbrăcate în marmură şi legate între ele printr-o ordonanţă pe cît de solidă pe atît de armonioasă. Laturile cuprindeau trei serii de gradenuri : primele două serii erau cu locuri jos, iar cea de a treia cu locuri în picioare. Unele mărturii contemporane evaluează capacitatea acestui edificiu la 386.000 de locuri ; afirmaţiile lui Pliniu cel Tînăr dau cu mai multă certitudine numărul de 255.000. Chiar şi aşa, cifra rămîne enormă.

Programul curselor mergea crescînd. De la cursele de o singură zi, s-a trecut la altele programate pe şapte, nouă şi cincisprezece zile. Sub August, programul unei zile cuprindea în medie douăsprezece curse ; sub Caligula s-a ajuns la treizeci şi patru şi apoi sub Flavieni cifra s-a urcat pînă la o sută. Cu o mică pauză la amiază, întrecerile începeau o dată cu răsăritul soarelui şi încetau la căderea nopţii.

În centrul programelor se aflau cursele de care : cu doi cai (bigă), cu trei cai (trigă), cu patru cai (cvadrigă), uneori cu şase, cu opt şi chiar cu zece cai (decemtrigă). Desfăşurarea lor se făcea cu solemnitate. În sunete de trompetă, plecarea era dată de către consulul, pretorul sau edilul care prezida cursa, aruncînd din înălţimea tribunei în arenă o năframă albă. Gesturile lui erau urmărite de către masele de spectatori cu emoţie. Înveşmîntat într-o togă de sărbătoare, cu fruntea încinsă de o coroană din frunze de aur, ţinînd un baston de ivoriu al cărui capăt de sus figura o acvilă luîndu-şi zborul, personajul căpăta în ochii mulţimilor însetate de spectacole o măreţie de idol.

Atelajele, bine instruite, se aliniau la picioarele tribunei într-o ordine desăvîrşită, gata să se avînte cu elan în cursă. Pregătirea acestora presupunea antrenamente prelungite şi cheltuieli enorme. Fiecare din ele reprezenta culo-

rile unui grajd sau ale unei facţiuni. De obicei erau patru facţiuni, uneori concurînd fiecare pe socoteala ei, alteori aliindu-se două cîte două : Albii *(factio albata)*, Verzii *(factio prasina)*, Albaştrii *(factio veneta)*, Roşiii *(factio russata)*. În jurul lor gravita un personal numeros de vizitii, antrenori, veterinari, sanitari, curelari, grăjdari etc. Harnaşamentele erau împodobite, într-o vădită întrecere luxoasă. Conducătorul carului, cu îmbrăcămintea lui specială, în picioare, ţinînd în mîini hăţurile şi biciul într-o alură energică şi curajoasă, atrăgea nesfîrşite priviri admirative. Se făceau pariuri ; taberele îşi marcau ostentativ preferinţele. Publicul, agitat, febril, cucerit încă înainte de începerea curselor, îşi manifesta în mod viu entuziasmul, nerăbdarea, emoţia, într-un cuvînt fericirea de a se simţi prins în exaltarea unui asemenea spectacol. Mondeni, snobi, femei elegante, patricieni sau candidaţi la pretenţii nobilitare se amestecau, sub aceeaşi psihoză nerăbdătoare a întrecerii, a succesului sau a cîştigului, cu oameni de pe stradă.

De îndată ce se dădea semnalul de plecare în cursă, emoţia comună devenea şi mai frenetică. Spectatorii treceau rînd pe rînd prin toate stările de anxietate sau de delir pe care le putea provoca o întrecere de asemenea proporţii. Reacţiunile spontane ale spectatorilor făceau cor cu strigătele organizate ale celor plătiţi să-i stimuleze. Conducătorii victorioşi deveneau repede celebri şi bogaţi. Erau plătiţi cu sume exorbitante şi se bucurau de o largă popularitate.

În pauze aveau loc şi alte manifestări, de natură să facă aceste reuniuni şi mai agreabile. Ele constau în diferite acrobaţii de călărie, ca acelea care se practică şi azi în programele de circ : jochei conducînd doi cai deodată, demonstraţii călare de luptă şi de mînuire de arme, acrobaţii pe cai alergînd în trap sau în galop, culegere din fuga calului a diferitelor obiecte risipite pe pămînt etc.

Adeseori, atmosfera de tensiune şi de excitaţie colectivă din aceste reuniuni depăşea limitele obişnuite ale unui spectacol, pentru a se transforma într-o stare delirantă de nevroză comună. Exacerbarea simţurilor, goana după senzaţii, dorinţa de îmbogăţire, fanatismul riscului şi al pariurilor, exaltarea cu care erau primite victoriile, idolatrizarea jocheilor şi a cailor învingători, dezlănţuirile absurde de fericire sau de ură date de rezultatele curselor, aberaţia bogatului gata să arunce într-un pariu averi întregi ca şi aceea a săracului pornit să-şi sacrifice pînă şi gologanul de pîine, toate acestea trădau semne de gravă şi profundă criză morală. Zadarnic, un împărat-filozof ca Marc-Aureliu a încercat să privească aceste manifestări cu indiferenţă. Lumea romană, mult prea stăpînită de beţia lor, nu putea înţelege un asemenea mesaj. De fapt, aceasta începea să fie acum însăşi viaţa politică a Romei, cetate care mergea cu paşi repezi spre sfîrşitul ei ; dezbaterile din Forum se mutau din ce în ce mai mult în circ ; locul luptei dintre partidele politice îl lua acum lupta din circ a facţiunilor.

Iată, apoi, luptele de gladiatori. Înainte, aceste lupte erau organizate de către particulari, aproape de locurile unde erau îngropate rudele acestora. Purtau denumirea de *munus* şi corespundeau unei superstiţii sinistre, potrivit căreia sufletele celor îngropaţi vor avea mai multă linişte, dacă pe mormintele lor va fi curs sînge omenesc. E vorba de un ritual cu rădăcini primitive, făcut să îmbuneze mînia Nemuritorilor, un fel de a cinsti pe „mani“ —

după cum a spus Tertulian, în secolul al II-lea. Faptul, însă, nu s-a oprit aici ci a mers crescînd. Relativ repede, dintr-un sacrificiu ritual de sînge omenesc, *munus*-ul, şi el, s-a transformat într-o vastă şi zgomotoasă serbare publică. În anul 164 î.e.n., spectatorii au părăsit în chiar mijlocul reprezentaţiei teatrul unde se juca *Hecyra* de Terenţiu, pentru a merge in corpore la luptele de gladiatori ce se dădeau în apropiere. Din anul 105 î.e.n., statul însuşi a început să patroneze astfel de lupte. Aspiranţii la tron, în căutarea lor de sufragii publice şi de mijloace pentru a linguşi mulţimea, le-au dat o largă încurajare. Pompei şi Cezar s-au numărat şi ei printre aceştia. Pentru a se stăvili oarecum valul de intrigi şi de manifestări demagogice ale pretendenţilor, Senatul a încercat să vină în anul 63 î.e.n. cu o lege restrictivă : nimeni să nu poată fi ales într-o magistratură a republicii, dacă cu doi ani înainte de data scrutinului a patronat sau a finanţat lupte de gladiatori. În ce priveşte pe împăraţi, unii din aceştia au împins faptul pînă la obsesii şi dezastre, făcînd din „gladiatură“ un instrument de guvernare şi de captare a maselor, pe cît de sigur în unele laturi, pe atît de sinistru în altele. Decrete date de August, deci în chiar momentul de apogeu al puterii romane, au făcut din luptele de gladiatori un spectacol imperial prin excelenţă, la fel de oficial şi de obligatoriu ca şi *ludi*-le de teatru şi de circ. În acest scop, imperiul le-a şi dotat cu importante edificii proprii, repetate în sute de exemplare, cu arhitectura lor proprie, în toate punctele importante ale imperiului : *amfiteatrele*. Colisseul, celebrul amfiteatru flavian, poate fi văzut încă şi azi la Roma, drept unul din monumentele impunătoare ce ni s-au păstrat din Antichitate. De formă foarte rotunjită, construit pe două axe — una respectiv de 188 şi 156 de metri — însumînd o circumferinţă de 527 de metri, construit pe patru etaje, înalt de 57 de metri, împodobit cu statui şi coloane şi putînd să cuprindă 80.000 de spectatori, imaginea lui era grandioasă, în stare să rivalizeze cu spectacolul oferit în zilele noastre de cele mai mari şi mai moderne stadioane.

Astăzi, cînd încă admirăm perfecţiunea arhitectonică a acestui monument precum şi soliditatea cu care a fost construit, nu putem să nu ne cutremurăm la gîndul cruzimilor, ororilor şi al carnajelor ce s-au adăpostit în el, timp de secole în şir. Fie că gladiatorii erau luptători de profesie, atraşi în această activitate de beţia succesului ori a îmbogăţirii, fie că erau condamnaţi penali sau sclavi ce sperau în graţierea ori eliberarea lor, soarta ce-i aştepta era la fel de tristă şi demonstraţia lor la fel de îngrozitoare. Să lăsăm deoparte mulţimi întregi de amănunte, privind felul cum aceşti gladiatori erau recrutaţi, instruiţi, clasaţi după aptitudinile lor fizice, repartizaţi la arme ce li se potriveau mai bine, hrăniţi în mod special ca să se afle în cea mai bună formă fizică, învăţaţi să lupte atît cu oameni cît şi cu fiare sălbatice, atît pe pămînt ferm cît şi pe apă, în *naumachii* pe lacuri anume amenajate sau construite prin dispozitive speciale în chiar incinta amfiteatrelor. În schimb, să încercăm să ne închipuim desfăşurarea luptelor propriu-zise, cu bogăţia lor de manifestări, cu atmosfera lor de mare excitaţie colectivă şi cu nota aceea de fatalitate morală şi de dezonorare umană, ce putea să domnească în ele.

Hoplomachia — adică luptele propriu-zise de gladiatori — se manifesta în moduri diferite. Unele — *prolusio* sau *lusio* — aveau caracter benign : semănau cu nişte şedinţe moderne de scrimă, în care partenerii aveau ocazia

să-şi demonstreze măiestria de spadasini, fără a se ucide unii pe alţii. Acestea, însă, n-au fost decît un preludiu timid al adevăratelor *munus*, făcute din cruzime şi din voinţă reciprocă de exterminare. În ajunul luptelor avea loc *cena*, un banchet de proporţii uriaşe, pentru luptătorii care a doua zi urmau să se prezinte în arenă. Nimic mai sfîşietor decît psihologia acestora, cu variaţiile ei după temperamentul şi puterea interioară a fiecăruia : unii se abrutizau prin mîncare şi băutură, în vreme ce alţii priveau cu seninătate fatalistă orice avea să se întîmple ; unii lăsau să se întrevadă un sentiment de optimism, alături de alţii care se lamentau în mod mizerabil şi cereau vizitatorilor ce-i priveau cu curiozitate să aibă grijă de familiile lor.

Ziua de luptă debuta prin parada gladiatorilor. După ce erau aduşi în vehicule la amfiteatru, aceştia erau încolonaţi în formaţie militară şi puşi să facă înconjurul arenei. Purtau o îmbrăcăminte specială, făcută din hlamide colorate purpuriu şi brodate cu aur. Mergeau în pas vioi, cu alură liberă, neavînd nimic în mîini, urmaţi de servitori ce duceau armele. Cînd ajungeau în faţa lojii imperiale se opreau, se întorceau cu faţa spre împărat, îl salutau ridicînd în sus mîna dreaptă şi rostind în cor cuvintele memorabile : *Ave, Imperator, morituri te salutant* (Slavă ţie, împărate, cei ce se pregătesc să moară te salută). Urmau apoi verificarea armelor, distribuirea lor şi tragerile la sorţi pentru fixarea perechilor de luptători. Seria duelelor se deschidea în sunetele cacofonice ale unei orchestre stridente, formată în majoritate din flaute şi trompete. Semnalul de începere îl dădea un prezident al *munus*-ului.

Atitudinea publicului semăna ca febrilitate şi ca spirit de contagiune cu cea de la jocurile de circ. Spectatorii urmăreau desfăşurarea cu înfierbîntare, unii cu răsuflarea oprită de emoţie, alţii cu revărsări delirante de gesturi şi strigăte. Pe arenă, luptătorii erau supravegheaţi de instructori speciali, fie pentru a nu interveni între ei înţelegeri secrete, fie pentru a-i stimula prin îndemnuri verbale, fie — adesea — lovindu-i pînă la sînge cu curele de piele, pentru a-i incita astfel la reluarea mai energică a luptei.

Regulamentul luptelor conţinea multe asprimi de-a dreptul inumane. Soarta învinsului era dură. Moartea celui căzut era constatată de către servitori deghizaţi în Charon sau în Hermes Psihopompe prin lovituri cu un ciocan de lemn aplicate pe fruntea victimei. *Libitinarii* îi scoteau corpul din arenă pe targă ; în locul unde zăcuse, nisipul însîngerat era repede întors, ca să se poată începe îndată altă luptă. În cazurile cînd învinsul nu era lovit de moarte, ci numai pus în situaţia de a nu mai putea să continue lupta, acesta depunea armele, se întindea pe spate şi ridica în sus mîna stîngă, cerînd astfel graţie din partea învingătorului. Dreptul de graţiere aparţinea în principiu învingătorului ; el trecea însă în puterea împăratului, cînd acesta se afla de faţă. Era o tradiţie, şi mai cu seamă era în tactica împăratului de a măguli mulţimea, ca s-o consulte asupra verdictului. Cînd învinsul se luptase în mod aprig, dînd satisfacţie spectatorilor, aceştia agitau batistele, strigînd : *mitte*. Ascultînd de această indicaţie, împăratul ridica degetul său gros în sus, ceea ce însemna că învinsul era iertat, îngăduindu-se să fie scos viu din arenă. Cînd însă publicul, nemulţumit, îndrepta degetul în jos strigînd *ingula*, împăratul cobora şi el degetul, *pollice verso*, decretînd astfel suprimarea victimei.

Cîteva cifre, confirmate de mărturii ale epocii, ne pot face o idee despre întinderea acestor manifestări. Istoricul grec Dion Cassius ne informează că în anul 107 împăratul Traian a pus să lupte în amfiteatre 10.000 de gladiatori. În anul 109, *munus*-ul a durat 117 zile în şir, întrebuinţînd aproape 5.000 de perechi de gladiatori. Tot aşa, în anul 113, în numai trei zile de luptă, s-au perindat pe arene 1.200 de perechi.

Oricum, în cadrul şi în atmosfera acestor carnaje, în care un scriitor ca Pliniu cel Tînăr se străduia să vadă fapte de bărbăţie şi de virtute, condiţia umană se degrada. Cîtă valoare cetăţenească şi sufletească mai puteau să aibă acele zeci şi sute de mii de oameni, care din zori şi pînă noaptea nu făceau altceva decît să ceară şi să aplaude masacre, chinuri sau mutilări sălbatice ? Ce garanţie de viaţă spirituală mai puteau să prezinte aceşti oameni, din moment ce sensibilitatea lor era pervertită prin nesfîrşite cruzimi şi voluptăţi sanguinare ?

Ceva mai acceptabile, în orice caz mai inofensive din punct de vedere uman, erau aşa-numitele *venationes*. Unele aveau caracter de divertisment şi erau intercalate între luptele propriu-zise de gladiatori, pentru a li se întrerupe astfel monotonia. Ele constau din prezentări de animale dresate sau de animale savante, unele de o factură mai cunoscută, altele de-a dreptul ingenioase : pantera înhămată la o bigă şi trăgînd-o cu docilitate, lei purtînd în gură iepuri vii fără să-i sfîşie, elefanţi desenînd cu trompa inscripţii romane pe nisip etc. Altele, mai crude, puneau animalele să se lupte între ele : urşi cu bivoli, bivoli cu elefanţi, elefanţi cu rinoceri etc. Interveneau adesea şi oameni, fie pentru a grăbi soluţia luptei, fie pentru a spori spectacolul prin demonstraţii de forţă, de agilitate sau de curaj.

Aceste *venationes* erau oferite poporului de către împărat, ca o întregire şi o încoronare a *munus*-urilor. Erau de fapt nişte mari vînători organizate, la care adesea participa, în splendide evoluţii, însăşi cavaleria pretoriului. Adeseori întîlnirile aveau proporţii atît de mari, încît în cadrul lor arena se transforma într-o adevărată baie de sînge. Cîteva cifre, în această privinţă, ne pot da măsura faptului : într-o singură zi de *munera*, în anul 80, ziua în care împăratul Titus a inaugurat Colisseul, au fost sacrificate 5.000 de animale ; în două *munera* ale lui Traian au fost aduse în arenă respectiv 2.246 şi 2.243 fiare sălbatice. Aceeaşi cruzime a spectatorilor, care îi făcea să înnebunească de plăcere primară în cadrul luptelor de gladiatori, acţiona şi aici, cu prilejul acestor masacre de animale.

Recapitulînd aceste lucruri, aproape că nu ne vine să credem că poporul roman, atît de sobru, de capabil şi de constructor în alte direcţii, s-a putut totuşi deda unor manifestări atît de crude şi de dezonorante. Principala explicaţie a faptului stă în evoluţia politică şi socială a societăţii din perioada imperială. Pentru a stăpîni masele din ce în ce mai numeroase şi mai dezorientate ce invadau viaţa oraşelor, împăraţii, în neputinţă de a le mai canaliza spre activităţi ordonate şi productive, au fost siliţi să recurgă la mijloace de natură să paralizeze funcţiunea critică, dîndu-le totodată iluzia fericirii. Pentru ca nemulţumirea şi disponibilitatea lor să nu producă mişcări ori insurecţii de stradă, împăraţii se străduiau să fixeze aceste mulţimi în circuri şi amfiteatre. Pe fondul religios al diferitelor serbări tradiţionale, s-au grefat imense amplificări laice, alese cu dinadinsul dinafara unor fapte cît mai pri-

mare. Prin dinamismul şi puterea lor de a crea plăceri imediate, ele au izbutit să secularizeze jocurile sacre. Niciodată, însă, nu s-a mers pînă la îndepărtarea oricărei semnificaţii religioase ; nu însă ca sentiment profund, ci ca aparenţă tradiţională, ca spectaculozitate şi ca putere de a stîrni ecouri în sufletele simple. Absolutismul împăraţilor şi-a constituit în aceste jocuri, în momente de decadenţă fatală şi de aberaţie politică, o mare şi profitabilă diversiune.

2. Teatrul

Am insistat cu dinadinsul asupra spectacolelor de circ şi de amfiteatru, pentru a înţelege cu atît mai bine în ce măsură condiţiile pentru o bună dezvoltare a teatrului erau din capul locului încercuite.

Favoarea specială de care s-au bucurat jocurile de circ a lăsat reprezentaţiile propriu-zise de teatru cu totul în umbră. Atitudinea de indiferenţă nu pleca numai de jos, ci din toate straturile populaţiei. Însuşi un scriitor de spirit, ca Pliniu cel Tînăr, se miră că există persoane care găsesc satisfacţie în a asista la spectacole de teatru, spectacole monotone, statice, incapabile de a procura amuzamente adevărate. În anul 112, cînd Traian a simţit nevoia de a-şi gratifica poporul cu o serie extraordinară de *ludi*, i-a plătit circul pentru treizeci de zile în şir, iar teatrul numai pentru cincisprezece. Roma imperială dispunea de teatre luxoase şi încăpătoare, făcute din piatră şi ornate cu păduri întregi de statui ; pentru construcţia acestora, statul nu precupeţise nici o cheltuială. Numai că aceste teatre n-au avut norocul să adăpostească o artă dramatică superioară, ci doar una în descompunere.

Propriu-zis, teatrul latin murea văzînd cu ochii. Amintirea marilor maeştri, chiar şi aceea mai vie a lui Plaut şi Terenţiu, se întuneca din ce în ce mai mult. Şi acum, se programau pe scară largă concursuri şi reprezentaţii dramatice ; ele însă nu se mai sprijineau pe suflul plin de mîndrie şi de autoritate al cetăţii, ci erau lăsate tot mai mult pe seama şefilor de trupe actoriceşti *(domini gregis)*. Focul creaţiei dramatice era ca şi stins. De nicăieri nu mai ţîşnea vreo scînteie, în stare să-l reaprindă. În timpul lui August, se mai scriseseră ultimele tragedii făcute să fie jucate : *Thyeste* de Varius şi *Medeea* de Ovidiu. Producţia de comedii, şi ea, era disparentă. Tragediile lui Seneca, după cum am văzut, valoroase şi ca idee şi ca putere artistică, nu erau însă compuse pentru reprezentare pe scenă, ci doar pentru a fi citite în cercuri restrînse de oameni instruiţi, *auditoria*. Ceea ce mai ţinea teatrul în picioare, aducînd încă lume la reprezentaţii, era doar vechiul repertoriu. Atmosfera din sălile de spectacol se dovedea din ce în ce mai grea, uneori devenind aproape penibilă. Publicul, obişnuit cu manifestările de arenă, nu mai ştia să respecte nici măcar disciplina elementară a spectacolului de teatru. Nu păstra linişte, nu se concentra ca să urmărească etapele unei acţiuni, nu mai gusta forma versificată şi cu atît mai mult nu mai avea dispoziţia sufletească pentru a prinde subtilităţile de gîndire ori de expresie. Ca să li se facă posibilă înţelegerea spectacolului, se recurgea la diferite procedee ajutătoare. Prologurile arătau în linii generale episoadele subiectului. Numeroase alte semne aveau ca scop să uşureze pătrunderea şi urmărirea acţiunii. Măştile, de pildă, pictate în notă hilariantă sau tragică, indicau personajele, după sex şi vîrstă ;

costumele, drapate după moda greacă sau după cea romană, situau acţiunea şi marcau diferenţe de condiţii sociale. Culorile, şi ele, aveau limbajul lor: albul pentru bătrîni, amestecul de culori pentru tineri, galbenul pentru curtezane, purpuriul pentru bogaţi, roşul pentru săraci, dungile colorate pentru paraziţi sau intermediari etc. Exista astfel o stereotipie de pe urma căreia calitatea spectacolului avea de suferit, deşi maselor de spectatori această uniformizare le dădea oarecare satisfacţie.

Către sfîrşitul secolului I e.n., se poate spune că procesul tragediei era sfîrşit. Evoluţia ei s-a petrecut sub influenţa vizibilă a teatrului elenistic. Încă din vechime, tragediile romane cuprindeau în mod distinct părţi dialogate *(diverbia)* şi părţi formate din cîntece şi recitative *(cantica)*. Publicul roman, tocmai din cauza aplecărilor lui mai dure, găsea în acestea din urmă o destindere de care avea nevoie şi care îi făcea plăcere. Încă din perioada republicană, şefii de teatru urcaseră corul din orchestră pe scenă, ceea ce reprezenta o inovaţie faţă de regulile clasice ale tragediei. Acum, sub imperiu, faptul primea încă o întărire: corul era încorporat de-a binelea în mersul acţiunii, dărîmîndu-i-se astfel toată tradiţia, punîndu-l în situaţia de a se pierde în iluzia de cadru a decorurilor şi, mai cu seamă, în situaţia de a renunţa la incantaţia aceea specifică, pe care putea s-o producă lirismul său muzical. Respectul pentru text, adică pentru arta şi intenţia poeţilor, aproape că nu mai exista. Chiar texte consacrate, aparţinînd unor poeţi recunoscuţi, erau modificate în voie, după bunul plac al şefului de trupă, după diferite nevoi materiale ale spectacolului sau după preferinţele publicului. În special, erau reduse părţile dialogate sau părţile de monolog de natură să ceară spectatorilor o atenţie mai susţinută şi un efort de abstracţie mai mare. Cu timpul, acestea s-au redus atît de mult, încît la un moment dat tragediile nu mai reprezentau o acţiune propriu-zisă, ci doar o succesiune de părţi lirice, *cantica*. O dată lucrurile ajunse în această situaţie, se înţelege că dispăreau din conştiinţa publicului atît ideea de *piesă*, cît şi ideea de *autor*. Repetate mereu, trecute din gură în gură, cîntate de mai multe generaţii în şir, aceste bucăţi lirice deveneau nişte bunuri anonime, pe care mulţi începeau să le ştie din aer, fără a le mai fi învăţat vreodată în mod expres. Astfel, se spune că la înmormîntarea lui Iuliu Cezar mulţimea a intonat cantice din *Armorum iudicium*, compuse de Pacuvius cu două secole mai înainte; tot aşa, cu prilejul unui banchet din cadrul Saturnalelor, tînărul Britannicus, obligat cu cruzime de Nero să rostească sau să cînte ceva, n-a debitat obscenităţi, aşa cum făcuseră ceilalţi convivi, ci a declamat un poem din *Andromaca* lui Ennius. Se spune că faptul a produs un efect neaşteptat de puternic; tema şi conţinutul poemului declamat se potriveau cu soarta tînărului prinţ, lovit în soarta sa, lipsit de drepturile sale la tron şi ameninţat în orice clipă de gelozia dementă a rivalului său.

Redusă la atîta, la *cantica*, tragedia, mai bine zis ceea ce rămăsese din tragedie, plăcea publicului. Acesta era bucuros să audă de pe scenă melodii care îi erau cunoscute. Acompaniamentul polifonic al instrumentelor îi mărea această plăcere. În plus, rostirea patetică, gesticulaţia actorilor, bogăţia decorului, atmosfera de lirism ce se putea crea şi vibrarea generală a cadrului de spectacol, toate acestea dădeau reuniunilor o notă de căldură şi de emoti-

vitate prelungă, pe care o resimţeau deopotrivă atît femeile cît şi bărbaţii din asistenţă.

Iată, deci, ce a devenit pe scenele imperiale tragedia ! Nimic, aproape, nu mai putea să amintească de legăturile ei cu tragedia greacă. Nu mai putea fi vorba de piese propriu-zise, cu o arhitectură constituită, ci doar de frînturi izolate, avînd între ele cel mult legătura tonului lor liric. Mai precis : se petrecea mai mult un spectacol de operă decît unul de teatru. Cîtăva vreme, acest spectacol de operă şi-a păstrat fondul său de poezie ; cu timpul, însă, a început să cedeze şi acesta. Partea propriu-zisă de spectacol, cu plăcerile ei imediate pe care le putea naşte în spiritul ascultătorilor, a trecut înaintea celei de reflecţiune sau de încîntare artistică. Din moment ce cîntecul biruia, era firesc ca de pe seama corului aceasta să treacă în răspunderea *solistului.* O dată scos pe primul plan, pretenţiile acestuia deveneau din ce în ce mai exigente : textele trebuiau compuse în aşa fel încît să-i asigure un cît mai mare succes, după cum toată punerea în scenă şi toată figuraţia trebuiau să conducă la cît mai puternica lui reliefare. Propriu-zis, solistul nu mai îngăduia alături de el în scenă decît figuranţi sau cel mult personaje cu roluri neînsemnate. Scena, în majoritatea ei, era deţinută de solist. Acesta mima, dansa, cînta ; cu alte cuvinte, încarna singur toată acţiunea. Ceilalţi nu făceau decît să-l sublinieze, evoluînd ca nişte sateliţi în jurul astrului lor : dansatorii îşi mişcau paşii după cadenţa lui, *symphoniarii* îi dădeau replica ori îi reluau motivele iar instrumentiştii din orchestră îl acompaniau.

Ajuns în această situaţie, de actor capabil să personifice toate tipurile umane, solistul va căpăta o denumire specială : *pantomim.* Legea continua să-l denumească *histrion ;* în realitate, însă, adesea acesta era un personaj aclamat, bucurîndu-se de avere, de glorie, de notorietate şi de preţuirea femeilor. Se spune că Nero le invidia celebritatea. Unii dintre ei beneficiau de atenţiile deosebite ale păturii aristocratice, fiind admişi chiar şi în intimitatea împăratului. Tacit socotea această idolatrie — *histrionalis favor* — ca un rău social, *morbus,* ale cărui urmări nefaste nu vor întîrzia să se arate. Nu e însă mai puţin adevărat că printre aceştia se aflau talente reale, care s-au străduit să dea pantomimei conţinut artistic şi să-i imprime o ţinută înaltă.

În epoca lui August, de pildă, au trăit doi pantomimi celebri : Pylade şi Bathyl. Deşi rivali, ei s-au întîlnit pe domeniul unei creaţii comune. Pylade punea în pantomimele sale subiecte serioase. De altminteri, se spune despre el că era un om instruit şi că ar fi scris o carte interesantă asupra dansului. Bathyl, dimpotrivă, un fost sclav al lui Mecena, era maestru în arta cabalelor. Murind însă de timpuriu, toată atenţia publicului s-a concentrat asupra lui Pylade. Îmbătat de glorie, acesta mergea cu prezumţia lui atît de departe, încît la o reprezentaţie a lui *Hercule furios* şi-a îngăduit să trimită în public săgeţi adevărate, rănind cîteva persoane.

Dar, repetăm, aceştia — talente cu adevărat reale şi cu scînteie creatoare în ele — au fost doar excepţii. Cei mai mulţi pantomimi s-au lăsat atraşi de cîntece şi jocuri, ceea ce de altminteri le aducea cu uşurinţă aplauze şi valuri de popularitate.

S-a produs, apoi, încă o etapă. Cu timpul, pantomimii au renunţat şi la muzică, rămînînd ca jocul lor să fie făcut doar din dansuri şi gesturi de scenă. Faptul a început să se producă în mod vizibil, sub împăraţii Domiţian şi

Traian. *Cantica* propriu-zisă a fost lăsată exclusiv pe seama corului ; în schimb, ei, actorii, şi-au păstrat dansul, urmînd ca prin gesturile şi atitudinile acestuia să interpreteze idei, acţiuni şi sentimente. Quintilian şi-a exprimat admiraţia pentru arta lor, cu cuvintele : „Mîinile lor dau şi promît ; pe de o parte ele te cheamă, pe de altă parte te resping ; exprimă oroarea, teama, bucuria, tristeţea, ezitarea, mărturisirea, regretul, măsura, părăsirea, numărul şi timpul. Excită, şi deopotrivă pot să calmeze. Imploră şi aprobă. Au o putere de imitaţie care ţine loc de cuvinte. Cînd vor să evoce boala, imită pe medicul ce pipăie pulsul, după cum atunci cînd vor să exprime ideea de muzică dispun degetele în aşa fel ca şi cum s-ar pregăti să le plimbe pe coardele unei lire."

Pantomima şi-a găsit admiratori entuziaşti chiar printre scriitori de seamă şi oameni de spirit ai epocii. Lucian, de pildă, marele scriitor grec din secolul al II-lea e.n., ne spune că a asistat la reprezentaţii în care pantomimul izbutea să redea cu măiestrie, spre deplina satisfacţie a publicului, intenţii şi caractere ale unor importante personaje tragice : Atreu, Thyeste, Egist, Aerope ş.a. Posibilităţile de redare ale dansului sînt mari şi în privinţa aceasta actorii romani făcuseră progrese remarcabile, ajungînd ca prin mişcările lor să exprime game întregi de sentimente, de mişcări ale sufletului, de armonii ale naturii şi chiar de atitudini ale minţii gînditoare.

Totuşi, aceste realizări artistice, ca şi aprecierile elogioase care le-au însoţit, nu pot să ne clintească din convingerea că pantomima romană a făcut teatrului mai mult rău decît bine. Există o exegeză a creaţiei dramatice pe care pantomima nu avea cum s-o înţeleagă şi s-o respecte. Intrată pe seama interpretării mimice, *cantica* nu-şi mai putea păstra condiţia strictă, ci trebuia să accepte concesii şi modificări, ajungînd în cele din urmă pînă la subordonarea ei. Fiecare — şeful de trupă, libretistul, muzicianul — se socotea acum îndreptăţit să ceară schimbări de conţinut şi chiar să le şi opereze. Nu mai există criterii ferme de creaţie poetică ; poetul a căzut pe un plan cu totul secundar, pentru ca în schimb să dicteze tehnicienii punerii în scenă şi ai părţilor de spectaculozitate pură. Poeţii, dacă mai compuneau, compuneau acum doar la comandă, nu pentru a da curs unor forme şi intuiţii de artă, ci pentru bani şi pentru a măguli gusturile publicului. Din ce în ce mai puţin, mai avea să fie vorba de teme care să înalţe sufletul şi mintea ; majoritatea preferinţelor alunecau în mod vizibil spre situaţii erotice şi libidinoase, spre exaltarea simţurilor sau spre satisfacerea gustului de senzaţional. Personaje ca Didona şi Eneea, Jason, Medeea ş.a., altădată aduse pe scenă ca să susţină situaţii de mare tragedie, aparent erau şi acum tot ele, dar fără patetism, fără forţă dramatică, fără adîncimi psihologice şi filozofice, în schimb cu trăsături de spectaculozitate premeditată şi vulgară. Înţelegem din toate acestea că tragedia era acum un gen sfîrşit. Parcursese, relativ repede, un drum de dezastru : de la tragedie la spectacol de operă, apoi de la spectacol de operă la pantomimă. Acest drum avea încă să continue, pînă a fărîmiţa şi vulgariza cu totul venerabilul gen, făcînd din el o simplă manifestare distractivă, de tipul programelor de music-hall din vremea noastră.

Soarta comediei, şi ea, n-a fost mai fericită. Totuşi, alunecarea acesteia s-a făcut într-un ritm mai lent şi — s-ar putea spune — fără să se ajungă la prăbuşiri totale. Încă în secolul al II-lea, Plaut şi Terenţiu mai erau jucaţi. Rămîne însă de văzut dacă publicul mai venea la aceste spectacole din plăcere

reală sau mai degrabă dintr-un fel de obişnuinţă, unită oarecum cu împlinirea unei ceremonii tradiţionale. Bathyl, în secolul I, încercase să redea comediei viaţă, introducînd cîntece şi dansuri ; încercarea, însă, se dovedise zadarnică. Comedia propriu-zisă, cu intrigă, cu acţiune ordonată, cu zugrăviri de moravuri şi caractere, nu se mai putea susţine, nici în atmosfera generală a epocii, nici în sensibilitatea specială a publicului. Nu mai era altceva de făcut, deci, decît să fie lăsată să cadă !

O dată comedia ieşită din orbita actualităţii, locul ei l-au luat mimele. Prin mimă se desemna, în general, şi actorul şi genul respectiv de teatru. Nu vom insista, pentru că am mai vorbit despre această chestiune şi în altă parte a lucrării. Mimele erau piese scurte, semănînd mult cu farsele din Evul Mediu sau cu *pasos*-urile spaniole. Aveau notă bufonă, nu însă şi fără anume împletiri dramatice, ceea ce le dădea unele apropieri cu realitatea şi, de fapt, ceea ce le şi asigura principalul succes. Erau scrise în versuri. Pînă în timpul lui Iuliu Cezar, ele se ţinuseră în limitele posibile ale decenţei. Ne amintim că Laberius şi Syrus, în secolul I î.e.n., ca autori de mime, se străduiseră să dea genului ţinută artistică şi chiar oarecare înălţime morală. După aceea, au început să se petreacă alunecările. În cartea a doua din *Tristele* sale, Ovidiu învinovăţea pe August că lasă să se întindă vulgaritatea acestor spectacole, ba chiar că le onorează cu prezenţa sa. De altminteri, împăratul nu era singurul ; senatorii şi cavalerii făceau la fel.

Mimele îşi luau libertăţi mari ; mai bine zis, îşi luau toate libertăţile pe care le socoteau de cuviinţă, ceea ce alte genuri comice nu se gîndeau să-şi îngăduie. Nici o convenţie, nici o regulă nu mai erau respectate. Personajele nu mai purtau mască, iar actorii se îmbrăcau ca pe stradă. Pe scenă apăreau atîţi actori cîte roluri existau ; nu mai era deci nevoie ca un singur actor să joace două sau mai multe roluri. Fiind numeroşi, actorii se constituiau în trupe. Introducerea femeilor în personalul de scenă constituie o noutate şi totodată una din marile lor atracţii ; pînă la ele, rolurile femeilor erau jucate de bărbaţi. Documentele epocii menţionează în mod elogios nume de femei — Arbuscula, Cytheris, Dyonisia, Phaebe, Vocontia ş.a. — unele vestite pentru arta şi farmecul lor fizic, altele pentru cronica scandaloasă pe care o întreţineau în jurul lor sau pentru sumele fabuloase cu care erau plătite.

Subiectele mimelor erau luate din viaţa zilnică, cu predilecţie vădită pentru situaţii vulgare, pentru personaje de extracţie inferioară sau pentru fapte capabile să excite curiozitatea. În felul cum erau tratate, tuturor li se dădea un relief caricatural, uneori atît de pronunţat încît se mergea cu el pînă la îndrăzneală şi impudicitate. Se strecurau şi chestiuni politice, dar numai sub formă de aluzii. În perioada republicană, aceste aluzii erau mai vii, avînd chiar aerul de frondă împotriva autorităţii constituite ; sub imperiu, însă, mimul se pierdea în linguşiri la adresa cezarului, se străduia prin toate mijloacele să-i cîştige favoarea şi îşi îndrepta ascuţişurile satirice mai cu seamă împotriva acelora pe care îi ştia în dizgraţia împăratului.

Nu ni s-a păstrat nici un text, nici un *libretti*, din aceste mime şi pantomime. Tot ce ştim despre ele, ştim din referinţe şi mărturii contemporane. Izvoarele lor erau predominant greceşti. În lipsa lor de respect faţă de regulile creaţiei dramatice şi de ierarhiile spiritului, amestecau totul, minimalizau

orice, mergînd — de pildă — pînă la a traduce în gesturi texte de Sofocle şi de Euripide.

Succesul pantomimelor şi al mimelor a fost mare. Însă, cu cît a fost mai mare, cu atîta a contribuit mai mult la dărîmarea teatrului roman. Îndepărtarea poeziei, în favoarea exclusivă a agrementului, însemna însăşi negarea ideii de literatură dramatică. Spectatorii erau linguşiţi, fie prin subiecte senzaţionale de natură să-i ţină sub teamă şi emoţie, fie prin insinuări şi privelişti licenţioase, capabile să le trezească dorinţe lascive. Femeile, mai cu seamă, cu sensibilitatea lor mai mobilă şi mai uşor excitabilă, aduceau în atmosfera acestor reuniuni un plus spectaculos de frenezie. La un moment dat situaţiunea căpătase accente atît de pronunţate, încît împăratul Traian a dat dispoziţiuni ca în mimele cu scene lubrice sau cu balete obscene să nu se mai evoce persoana împăratului şi să nu se mai danseze în onoarea acestuia.

Recapitulînd faptele arătate pînă aici, înţelegem că începînd încă din secolul I e.n., criza teatrului roman era în toi. Secolele care au urmat n-au mai izbutit să redreseze procesul, deşi anume încercări în acest sens n-au lipsit. Apogeul *mimei* însemna totodată prăbuşirea teatrului umanist. După un ocol de cîteva secole în care teatrul antic cunoscuse splendoarea sa clasică, lucrurile reveneau acum la punctul de unde plecaseră : teatrul, din şcoală înaltă de idei şi sentimente, redevenea divertisment primar pentru simţuri. Beţia dirijată a spectacolelor de circ şi de arenă dăduse împăraţilor oarecare avantaje politice de moment, dar cu preţuri grele : pe de o parte se tulburase adînc sentimentul valorilor în cugetul general al populaţiei şi pe de altă parte se aplicase aproape o lovitură de graţie unei importante părţi din creaţia literară latină.

Dacă împăraţi ca Tiberiu şi ca Traian au încercat să pună mimelor şi pantomimelor o frînă, alţii, însă, le-au încurajat viciile şi libertinajul. Nero — histrionul încoronat — s-a aflat în fruntea acestora din urmă. Visa să întrunească toate gloriile cu putinţă, cele politice ca şi cele artistice. Se vedea poet, actor, conducător de care, muzician şi cîntăreţ din liră. Practica o gimnastică specială, pentru a-şi întări vocea. Doritor de succese şi de popularitate, a inventat diferite feluri de a se aplauda, a organizat aplauze cu plată şi s-a înconjurat de o armată de cinci mii de tineri, a cărei misiune era să-l însoţească peste tot şi să-i organizeze primiri triumfale. Mergea cu megalomania lui de artist pînă la absurditate şi nebunie. Deşi împărat al Romei, apărea pe scenă şi pleca în turnee, ca un actor oarecare. Suetoniu povesteşte că odată, la Napoli, cu toate că în timpul reprezentaţiei s-a petrecut un cutremur care a zguduit teatrul din temelii, Nero şi-a dus aria pînă la sfîrşit, fără să se oprească. Nu accepta să apară undeva, în circ, într-o sală de spectacole, pe stradă, fără să fie aclamat. Poza teatralistă, cu deosebire, îi era cea mai scumpă. Între cei care îi alcătuiau suita, prefectul pretoriului îi ţinea harfa iar un consular îi anunţa programele. Ţinea ca masca pe care o purta cînd apărea în roluri de tragedie să reprezinte trăsăturile sale, aşa încît nimeni să nu se îndoiască asupra persoanei lui. Concura ca poet dramatic în toate oraşele ; desigur, de complezenţă i se acordau şi premiile. Aceste premieri îi dădeau motive să-şi organizeze reintrări fastuoase la Roma. Suit pe carul triumfal al lui August, îmbrăcat cu o robă de purpură şi avînd fruntea încinsă de cununa olimpică, Nero păşea ca un învingător, înconjurat de armata sa de clacori şi de sateliţi, care îi purtau cu pompă cununile cîştigate la concursuri.

Tradiţia adevăraţilor comedieni se stingea şi ea. Amintirea unor comedieni de talent ca Roscius şi Esopus intra tot mai mult în uitare, pentru ca în schimb atenţia şi răsfăţul publicului să se reverse asupra funambulilor ori asupra animalelor savante. Degringolada părea acum totală. Pe scenele de teatru se puteau vedea femei goale dansînd pe frînghie sau demonstraţii de animale dresate. Împăratul Heliogabal, el însuşi, a apărut gol pe scenă, jucînd în rolul lui Venus. Sensibilitatea publicului format în asemenea condiţii nu mai avea nimic comun cu adevărata sensibilitate a publicului de teatru. Cruzimea şi beţia de sînge, curente în circuri şi amfiteatre, începeau oarecum să fie aduse şi în sălile de teatru. Tertullian, de pildă, ne relatează că într-o reprezentare a lui *Hercule furios*, pentru a se da acţiunii mai multă notă realistă, a fost ars pe scenă un om viu. E drept, acesta era un delicvent de drept comun, condamnat la moarte ; totuşi, chiar aşa, nu teatrul era locul indicat pentru executarea sentinţei, după cum nu publicul de teatru era indicat să asiste la această execuţie. De altminteri, sub Domiţian faptul era frecvent. Împăratul autorizase ca în reprezentarea pantomimei *Laureolus*, unde protagonistul figura pe un bandit feroce şi incendiar, rolul acestuia să fie atribuit unui condamnat real, pentru a-şi ispăşi pe scenă pedeapsa capitală. Rareori, publicul s-a scandalizat de o asemenea cruzime ; de cele mai multe ori a aplaudat-o, găsind o teribilă voluptate în a privi tortura nefericitului de pe scenă. Ce e curios, e că s-au găsit chiar spirite superioare care să aprobe aceste procedee. Juvenal, de pildă, în satirele sale, a atins chestiunea doar tangenţial, mai degrabă cu bunăvoinţă decît cu tendinţa de a o înfiera ; Martial, mai categoric, a găsit însă cuvinte de laudă pentru împăratul care a dat o asemenea poruncă.

3. **Prăbuşirea finală**

Nu trebuie să rămînem cu impresia că toată societatea romană, fără excepţie, s-a dedat cu trup şi suflet acestor jocuri. Au existat, totuşi, şi reacţiuni ; unele au pornit de jos, avînd la bază un spirit anonim de bun-simţ şi de omenie, altele au pornit şi de sus, din sferele imperiale şi aristocratice care le-au patronat.

Împăraţii, înşişi, şi-au dat uneori seama că lucrurile fuseseră împinse prea departe. August, de pildă, reluînd în privinţa aceasta încercări ale lui Sylla, Pompei şi Cezar, a urmărit, ca un fel de atenuare a situaţiei, să introducă şi la Roma jocurile greceşti cu spiritul lor de *„mens sana in corpore sano“*. Nero, şi el, voia să facă din *Neronia* lui o sărbătoare periodică, în care probele de rezistenţă fizică să alterneze cu concursuri de cîntec şi poezie. Aceasta a căzut însă repede în desuetudine, în primul rînd din cauza iniţiatorului însuşi, care, crezîndu-se un artist neîntrecut, ambiţiona să culeagă singur toate încununările. Ceva mai norocos, în încercările sale, a fost Domiţian, care efectiv a izbutit o bucată de vreme să trezească la Roma un anume interes pentru jocurile greceşti de tip olimpic. *Agon Capitolinus*, instituite de el, erau jocuri ce trebuiau să se succeadă din patru în patru ani, cu premii decernate de către însuşi împăratul, cuprinzînd — respectiv — probe de alergare şi elocinţă, pugilat şi poezie latină, aruncare cu discul şi poezie greacă, azvîrlire de suliţă şi muzică. Demonstraţiile sportive se desfăşurau într-un stadion întocmit anume, *Circus agonalis* ; pentru exerciţiile de artă construise *Odeon*-ul, ale cărui ruine

se pot vedea şi astăzi. Mărturiile unor scriitori — ale lui Martial în primul rînd — lasă să se înţeleagă că aceste jocuri, susţinute cu largheţe materială din partea împăratului, s-au bucurat cîtva timp de o „vogă" mondenă, nu însă şi de mai mult.

Totuşi, practic vorbind, aceste încercări n-au reuşit. Oricît sprijin le-ar fi dat împăratul, era greu ca ele să poată lupta cu *munera*. Din capul locului, concurenţa acestora avea să le fie zdrobitoare. Elita romană pretindea că aceste jocuri reprezentau un fenomen de imitaţie servilă după străini ; pretindea, de asemenea, că atmosfera lor era infectată de nudism şi de imoralitate, ceea ce le făcea dăunătoare statului şi conduitei publice. Mulţimea, mai sinceră în opiniile şi reacţiunile sale, îşi manifesta nemulţumirea pe faţă : pentru ea, jocurile de tip grec nu aveau culoare, relief, nu stimulau pasiuni, nu aveau darul să creeze psihoza de masă, nu aduceau cu ele acea brutalitate care să mulţumească pe mulţi, să zicem atît pe militarul în concediu cît şi pe omul fără căpătîi, devenit acum clientul permanent al gratificaţiei imperiale.

Cînd împăraţii mai umani şi-au dat seama că *munus*-ul avea în deprinderile poporului rădăcini înfipte adînc, au încercat să-i administreze măcar unele limitări şi atenuări. Hadrian, de pildă, a interzis ca în trupele de gladiatori să mai fie încorporat vreun sclav, fără aprobarea sa ; Titus, Traian şi Marc-Aureliu au urmărit ca în desfăşurarea jocurilor să se pună accentul pe partea de *lusio* — adică lupte simulate, fără vărsări de sînge — în detrimentul *munus*-ului propriu-zis. Marc-Aureliu, împăratul-filozof pătruns de convingeri stoice, s-a străduit să micşoreze întinderea jocurilor, reducîndu-le subvenţiile şi limitînd numărul zilelor de spectacole la 35 pe an.

Şi aceste încercări, însă, n-au dus la rezultatul urmărit. Lumea romană, în majoritatea ei, nu voia să renunţe de bunăvoie la spectacolele sale ; fără acestea, existenţa i-ar fi părut goală. Se obişnuise ca zilele de jocuri şi de lupte să-i pară singurele zile fericite ale anului.

Ca să ne dăm seama de cît puţin răsunet au avut intenţiile lui Marc-Aureliu, e suficient să amintim că însuşi fiul său, Commodus, nu avea dorinţă mai mare decît să atingă reputaţia unui gladiator. În Galia şi în Macedonia arhitecţii au transformat în aşa fel teatrele, încît să poată avea loc şi înăuntrul lor lupte de gladiatori şi *venationes*. La Roma, reprezentarea mimelor a trecut de pe scenele de teatru în arena Colisseului, unde acestea au căpătat caracter pur şi simplu terifiant. De exemplu : Laureolus, eroul unei pantomime cu acelaşi nume, era crucificat în carne şi oase ; Mucius Scaevola îşi înfunda cu adevărat mîna într-o grămadă de tăciuni aprinşi ; în *Hercule furios*, actorul care interpreta pe erou îşi sfîrşea cu adevărat zilele, cuprins de flăcările rugului înălţat în mijlocul arenei.

Practic vorbind, în secolul al III-lea e.n. ideea de scenă apusese cu totul. Nemaireprezentînd nici o actualitate, edificiile de teatru au fost lăsate în părăsire, deteriorîndu-se. Municipalităţile nu-şi mai simţeau obligaţia de a le repara şi de a le întreţine în bună stare. În anul 233, însuşi teatrul lui Marcellus — glorie a arhitecturii imperiale — a fost lăsat să cadă în ruină.

Munera, deci, fusese mai tare ! Puterea ei părea de neînvins. Filozofia stoică, cu toate apelurile ei şi la toleranţă şi la sentimentele umanitare, se dovedise totuşi neputincioasă în faţa pasiunilor şi beţiilor comune.

Totuşi, hotărîrile şi perseverenţa creştinilor, care atît prin predicaţiile cît şi prin faptele lor protestau împotriva acestor jocuri, au dat roade. Numărul celor convertiţi — o dată cu actul lor de convertire aceştia simţeau că masacrele din arene sînt o ruşine pentru speţa umană în general şi pentru societatea romană în special — a devenit la un moment dat apreciabil. Starea de opinie formată de aceştia a dat împăratului Constantin sprijinul necesar pentru ca la 1 octombrie 326 să promulge un decret prin care condamnările *ad bestias* să fie comutate în munci forţate *ad metalla*. Astfel, principala sursă a gladiaturii era desfiinţată ; faptul echivala cu moartea acesteia. În anul 404, Honorius a suprimat-o definitiv.

Ieşirea teatrului roman din actualitate n-a însemnat însă, deopotrivă, şi ieşirea lui din istorie. Urmărind mai departe evoluţia teatrului şi a literaturii dramatice universale, îl vom reîntîlni reapărînd adesea. Fondurile sale morale şi spirituale vor intra într-un patrimoniu comun de valori, din care creaţia dramatică a lumii, în diferitele ei epoci, va continua să-şi extragă orizonturi şi surse de inspiraţie.

TEATRUL HINDUS

1. Cîteva considerații generale

Înainte de expediția lui Alexandru cel Mare, către anul 325 î.e.n., India era împărțită într-o sumedenie de regate mici, toate beneficiind de o civilizație înaintată. După aprecierile rămase de la scriitorii greci — Arrien, Diodor din Agyrion, Plutarh, Polyaenus, Strabon ș.a. — s-ar spune că această expediție a reprezentat cel mai de seamă eveniment istoric al antichității indiene. Cercetările moderne, însă, au mai atenuat această impresie. Ar fi exagerat, anume, să considerăm că acțiunea lui Alexandru a marcat transformări hotărîtoare în viața Indiei ; pe de altă parte, însă, trebuie să recunoaștem că cei opt ani de ocupație macedoneană au dat premise pentru o eră nouă, în care elenismul a putut să vină cu o parte importantă de contribuție, atît de ordin politico-administrativ cît și de ordin cultural, mai cu seamă în partea occidentală a acestei lumi. Expediția, în sine, n-a putut să aducă decît transformări de moment, atîtea cîte putea să opereze o cursă militară concepută și efectuată în grabă ; în schimb, a avut urmări importante, în fruntea cărora trebuie să așezăm întemeierea unui întreg lanț de state elenizate, de la litoralul mediteranean și pînă la Indus.

Istoria Indiei, mai cu seamă în partea ei veche, e greu de reconstituit. Faptul ține, firește, și de îndepărtarea în timp a epocii cu lipsa ei inerentă de documentație, dar și de o seamă de împrejurări specifice, legate de caracterul lumii hinduse, de filozofia ei de viață, de forma aparte a așezărilor ei politice și sociale.

Pe teritoriul Indiei s-au petrecut numeroase migrațiuni omenești. Nu există dovezi istorice că acest teritoriu ar fi fost vreodată un teritoriu pustiu. Ce se știe, cu ceva mai multă siguranță, e că între secolele XV — XII î.e.n. a avut loc în India pătrunderea arienilor. Fără ca populațiile arhaice și băștinașe să fi fost vreodată înghițite sau asimilate, arienii au devenit elementul preponderent. Totuși, India a rămas mai departe un amestec ireductibil de populații ; peisajul ei natural — o multitudine de climate, de reliefuri geografice, de flore, de la cele mai aride pînă la cele mai luxuriante — s-a întregit astfel cu o populație la fel de variată. Diversitatea de rase și de limbi, de tradiții și de credințe religioase a făcut ca și pe plan politic India să aibă o înfățișare la fel de compli-

cată : numeroase republici mici alături de mari state monarhice, rareori însă consolidate, ci de cele mai multe ori gata parcă să se prăbușească.

În asemenea împrejurări, era greu ca India să-și constituie o istorie propriu-zisă, cu o arhitectură pronunțată și cu linii de forță bine definite. Știm că aceasta este cu putință doar acolo unde există popoare unificate, cu o conștiință de patrie, cu un sentiment de națiune, cu o evoluție politică în plină dezvoltare, cu o ordine socială capabilă să producă în sînul ei transformări și situații active. India antică nu îndeplinea aceste condiții. Ea nu adăpostea o *națiune* efectivă, ci doar o *civilizație* ; reprezenta, deci, ceea ce am putea numi o *indianitate*. În cuprinsul acesteia religia a jucat un rol de seamă ; din ea a răsărit o seamă de fundații ale vieții spirituale, sociale și individuale, care au dat popoarelor Indiei întîia lor linie de civilizație. Aproape că India veche putea să rivalizeze cu Egiptul, în ce privește numărul și varietatea zeilor, cît și complexitatea riturilor, a misterelor și a ideilor religioase.

Asupra caracterului indian s-au făcut adeseori aprecieri parțiale. Ni s-au prezentat lucrurile în așa fel, ca și cum marea masă a populației indiene s-ar fi cufundat toată într-o visare fără sfîrșit, într-o imensă contemplație mistică, vecină ca substanță intimă cu simțirea Nirvanei. Acestea sînt exagerări. E cazul, după locuri și epoci, să privim vestita „desprindere de realitățile pămîntești" cu rezerve marcate. Nu tot ce s-a petrecut în India s-a petrecut sub semnul acesta de imobilitate, de pietrificare mistică, de rigiditate dogmatică. În ordinea socială, de pildă, s-au ivit circumstanțe variate, care au înmulțit castele, care au limitat puterea brahmanilor, care au dat naștere în unele epoci unor adevărate războaie civile între aristocrație și păturile sărace. În ordine morală și culturală, la fel. În privința acesteia din urmă, arta și literatura ne pun la dispoziție documente esențiale și revelatoare.

Într-adevăr, ce constatăm, urmărind literatura veche indiană în liniile ei generale ?

Vedele, cele mai vechi documente de care dispunem asupra vieții religioase din India, erau de fapt cîntece sacre ale invadatorilor, fructe ale unei civilizații purtînd pe ea o dublă pecete : aristocratică și războinică. Datau, aproximativ, din secolul al XV-lea î.e.n. Au luat ființă printr-un proces de acumulare înceată, probabil de-a lungul cîtorva secole. Zeii principali din ele semănau cu zeii greci. Nu e cazul de a face între ei un paralelism strîns ; totuși, nu e mai puțin adevărat că prin trăsăturile lor caracteristice puteau să pară ca făcînd parte din aceeași familie : oarecum la fel de copii, binevoitori, explozivi, gata la mînie dar și la împăcare, în general umani și accesibili. Marcau, între ei și oameni, un fel de reciprocitate : oamenii îi ajutau să-și împlinească dorințele, iar la rîndul lor ei îi ajutau pe aceștia. N-aveau nici un egoism, nici o ferocitate ; în această privință, se deosebeau radical de zeii mesopotamieni. Poemele vedice revelau o concepție energică și optimistă. Privindu-le cu criteriile și judecățile noastre de azi, ele ne lasă impresia că aparțineau unei caste sacerdotale înfloritoare, bine consolidată, sprijinindu-și autoritatea pe un popor puternic și primitiv. Fondul lor religios nu excludea însă și o seamă de conținuturi laice. Personajele pe care ni le pun în lumină se bucură de viață ; uneori, chiar cu pasiune și lăcomie.

Dezvoltările ulterioare au adîncit aceste trăsături. Cu cît vom înainta spre perioadele mai recente ale antichității indiene, cu atîta latura profană a creației artistice va deveni mai vizibilă. Vom avea de-a face, din ce în ce mai mult, cu o literatură de curte, aristocratică, făcută să satisfacă gusturile unei societăți sensibile și rafinate. La început, psihologia poporului era o psihologie aprigă, de dezlănțuiri impetuoase, la fel de greu de stăpînit în ura ca și în dorințele sale ; cu timpul, însă, ea va tinde să se concentreze asupra ei înseși, să-și dea o disciplină interioară, și totodată să devină mai estetică. Interesul pentru viața pămîntească, cu emoțiile și satisfacțiile ei, va crește în mod sensibil. Avem o dovadă a faptului, în locul tot mai mare pe care iubirea și senzualitatea vor începe să-l ocupe în operele literare. Femeia e cîntată pe moduri bogate și variate : femeia e bucurie ca și durere, aduce neliniște ca și împăcare. Iubirea, și ea, e privită pe toată scara ei de aspecte : de la iubirea brutală, făcută din nevoi instinctuale și dorințe erotice de nestăpînit, pînă la încîntările visătoare ale iubirii pure ori la liniștea întemeiată pe statornicie și mutualitate a iubirii conjugale. Cîntecul și dansul, arte socotite ca fiind de proveniență cerească, vor apărea din ce în ce mai des, întregind manifestările poeziei cu voluptăți ale simțurilor și ale spiritului.

Scenele de familie, cu nota lor duioasă, senină, încărcată de o sentimentalitate blîndă și fecundă, își au și ele o parte de contribuție. Atmosfera generală a acestei literaturi are în ea o notă caldă, solicitantă, iradiind bunăvoință și umanitate. Tot ce există, tot ce trăiește — plante, lucruri, animale, oameni — e învăluit cu înțelegere și simpatie. Plutește, în raza acestei poezii, un sentiment profund al naturii. Ne cuprinde din toate părțile o bogăție de tonuri, de culori, de parfumuri, de imagini variind după anotimpuri. S-ar părea că ideea de activitate rămîne în umbră, pentru a face loc unei imaginații contemplative, încărcată de elemente feerice și miraculoase, de alternări sublime între visare și realitate.

Forma în care sînt înfățișate toate acestea urmează de aproape fondul. Nimic nu este spus de-a dreptul, simplu, cu precizări de logică obișnuită ; faptele sînt expuse atenuat, cu învăluiri de dulceață și de armonie, cu o bogăție aproape risipitoare de ornamente, de imagini și de colorituri. Figurile de stil, complicațiile metrice, ca și numeroase alte artificii ale efectului poetic, abundă ; totul, deci, pare a fi făcut pentru a da satisfacție unor jocuri subtile ale minții și mai cu seamă ale sensibilității.

Pe de o parte, găsim în această literatură o dorință intensă de viață și de plăceri, legate de aceasta ; pe de altă parte, o simțim aplecată spre renunțări și dezamăgire. Cei care au gustat din plin voluptățile vieții ajung la aceeași concluzie cu alții care au stăruit pe linii de înțelepciune și de austeritate. Așa cum cei dintîi se socotesc îndreptățiți să proclame : „zadarnică a fost viața aceluia care n-a cunoscut bucuriile dragostei“, — tot așa ceilalți găsesc necesar să declare : „zadarnică a fost viața omului care n-a mers pe cărările înțelepciunii și ale științei“. Ajung deopotrivă la renunțare și aceia care s-au bucurat de toate darurile vieții, ca și aceia cărora aceasta le-a refuzat totul.

Literatura hindusă pare anume făcută pentru a exprima această oscilație între poli : de la dorința aprigă de viață la abnegația totală.

Teatrul antic hindus face parte integrantă din această literatură ; pe toată întinderea lui vom găsi date, orientări şi atitudini din familia celor arătate mai sus.

2. Origini ale manifestărilor dramatice

O seamă de teorii, susţinute mai cu seamă de către savanţi germani, afirmă că teatrul hindus s-a născut ca o imitaţie a teatrului grec, în urma expediţiei lui Alexandru cel Mare. Între timp, aceste opinii au fost corectate mult. Texte bine reconstituite arată în mod precis că rădăcinile acestui teatru datează dinainte de evenimentul amintit. Puse alături, teatrul grec şi teatrul hindus se deosebesc radical. Universalitatea celui dintîi nu s-ar putea recunoaşte din structura cu totul locală a celuilalt. Puţine drame, ca dramele vechi indiene, poartă în ele o mai vie, o mai sugestivă pecete de viaţă naţională. Totul, în ele, ţine de situaţiile specifice ale mitologiei, ale istoriei, ale tradiţiilor locale, ale sistemului social, ale filozofiei de viaţă şi ale unor fapte comune de sensibilitate indiană. Forma lor, complicată, plină de excese ale imaginii şi ale culorii, contrastează puternic cu simplicitatea poeticii greceşti.

Alte elemente, la fel de caracteristice, pledează deopotrivă pentru ideea de autonomie a teatrului hindus, în raport cu teatrul grec.

Drama atică se caracteriza printr-o economie strictă de mijloace : în drama hindusă, dimpotrivă, totul este luxuriant. Muzica ei, de pildă, cuprinde douăzeci şi patru de moduri, variind după sentimentul pe care sensibilitatea poetului urmăreşte să-l pună în lumină. Sentimentele poartă denumiri variate, nu atîta după conţinutul lor general psihologic, cît după subiectele şi personajele aparte în care se încarnează. Versurile sînt bogate, lungimea lor putînd să meargă pînă la 57 de silabe. Caracterele personajelor nu stăruie pe linii şi atitudini unitare, ci cuprind variate moduri de manifestare. Piesele reprezentate — privite după stilul, după numărul lor de acte, după natura comicului şi a intrigii, după măsura în care trebuiau să îmbine acţiunea cu cîntece şi dansuri — pot fi clasificate în cîteva zeci de specii de comedii şi drame.

Înţelegem, din toate acestea, că sîntem departe, şi ca fond de idei şi ca formă artistică, de teatrul grec. Incontestabil, o influenţă greacă a existat ; ştim, doar, că elenismul s-a propagat pe o scară mare şi că nu există domeniu cît de diferit în care atingerile lui să nu fi impus transformări durabile. Desigur, nu se poate ca trupele de actori ce însoţeau armatele lui Alexandru cel Mare, prin reprezentaţiile lor populare ca şi prin cele solemne, să nu fi impresionat pe localnici şi chiar să nu-i fi influenţat în manifestările lor de teatru. Cîtă vreme aceste trupe făceau în mod oficial parte din cadrul expediţiei, se crede că repertoriul lor era întocmit mai cu seamă din feerii, din alegorii triumfale şi din spectacole de somptuozitate, toate trebuind să amuze pe soldaţi şi totodată să impresioneze prin lux şi strălucire pe noii supuşi. E vorba de o activitate prea distantă, şi prea dirijată, ca să se poată încorpora organic în simţirea locală. Mai fecundă se crede, a fost acţiunea particulară a mimelor şi a actorilor greci ; aceştia, răspîndindu-se liber pînă în locuri îndepărtate, au putut să intre cu mai multă uşurinţă şi cu mai multă naturaleţe în contact cu actorii şi mimii băştinaşi.

Dar, precizăm, influenţa greacă n-a fost într-atît de puternică, încît să facem din ea punctul de reper al chestiunii noastre. Pentru a căpăta o imagine justă a teatrului antic hindus, e nevoie să-l urmărim, cu precădere, în funcţiune de elementele lui proprii.

Întotdeauna, arta dramatică s-a bucurat la indieni de o mare trecere. Începuturile ei sînt străvechi. Găsim germeni în chiar scrierile lor legendare : *Vedele* şi *Upanishadele.* Acestea cuprindeau balade dialogate şi imnuri sacre, despre care se bănuieşte că erau rostite cu mimică, cu gesturi largi şi cu un ton declamatoriu. De fapt, manifestări de artă dramatică au existat chiar şi înaintea acestora. Sacrificiile, procesiunile, serbările religioase, dansurile rituale care în tema lor aveau de imitat diferite acţiuni şi evenimente, toate acestea cuprindeau în ele forme şi intensităţi dramatice. Sacrificiile se făceau de către preoţi, cu gesturi prescrise, cu intonaţii savante şi cu o mare bogăţie de acte simbolice ; desfăşurarea lor, deci, întrunea şi înţelesul, şi înfăţişarea unei drame. În orice caz, prin ele a început să se constituie acel fond religios al teatrului hindus, pe care îl vom vedea menţinîndu-se de-a lungul întregii perioade clasice.

Actorul era denumit în mai multe feluri : *bhîrata* (după numele unui clan de rapsozi sau de războinici), *çailûsa* (nume a cărui semnificaţie n-a putut fi încă desluşită) şi *kuçîlava* (nume amintind de o întîmplare cu barzi ambulanţi) ; în general, e vorba de nume care desemnau cîntăreţi. O altă denumire, mai curentă decît toate, indica în traducere textuală pe dansator. Opera dramatică în totalitatea ei se numea *nâtaka,* după cum arta scenică şi arta de a mima se numeau *natya.* Toţi aceşti termeni, cu largă rezonanţă populară (sanscrită, pracrită), ne ajută să înţelegem că drama indiană avea filiaţii strînse cu dansurile rituale străvechi. Se citează cazuri de actori de talent care aveau instrucţie superioară şi care erau primiţi cu cinste în lumea prinţilor şi a poeţilor. Aceştia, însă, alcătuiau oarecum excepţii. În genere, opinia comună nu era prea favorabilă actorilor. Multe trupe de actori se susţineau prin subvenţii regale ; cu toate acestea, în epocile de război, de lipsuri sau de pericole publice, actorii, cîntăreţii şi dansatorii erau scoşi în afara cetăţii, fiind consideraţi ca guri inutile şi ca elemente inferioare în ierarhia publică.

Bhâratîya-nâtyaçâstra — despre care va fi vorba în paragraful următor — ne comunică în privinţa aceasta un mit caracteristic. Odată, cînd după autorizaţia dată de Brahma actorii şi-au îngăduit să aducă pe scenă trăsăturile ridicole ale unui *rsi* (înţelept mitic din preistorie), acesta, socotindu-se jignit, a blestemat pe actori, alungîndu-i pe pămînt. De atunci, aceştia sînt urmăriţi neîncetat de oprobriul public, ca unii care îşi vînd copiii şi trăiesc traficînd virtutea femeilor lor.

3. Bhâratîya-nâtyaçâstra

Bhâratîya-nâtyaçâstra — acesta este numele unei cărţi importante datînd din secolul al II-lea sau al III-lea e.n. şi alcătuind de fapt un manual teoretic şi practic de teatru. Este atribuită lui *Bharata.* Nu se ştie însă precis dacă acesta este numele unui autor propriu-zis, sau este o indicaţie generică pentru un grup de profesionişti ai scenei. Conţinutul ei seamănă cu o enciclopedie de teatru. Redactarea e inegală ; avem de-a face mai mult cu o reu-

niune de texte diferite. Unele pasaje sînt scrise în versuri populare, altele în versuri epice, şi altele în proză.

Firul care leagă numeroasele dezvoltări ale tratatului e făcut din alegorii. Zeul Çiva — un fel de Dionisos al hinduşilor — se află în centru. Asistăm la un spectacol menit să sărbătorească victoria zeilor asupra asurilor. Aceştia, prin magia lor, izbutesc să tulbure memoria şi dicţiunea actorilor. Conducătorul teatrului, Bharata, e contrariat de această împrejurare. Brahma îşi propune să aducă pe asuri la realitate, arătîndu-le că în viitor teatrul va avea misiunea să reprezinte pe scenă adevărul neprefăcut şi viaţa. Va înfăţişa, deci, acţiuni bune şi rele, indiferent că sînt ale zeilor sau ale muritorilor de rînd. Nimic, din ceea ce e menit să înfăţişeze nobleţea şi aspiraţia omenească spre perfecţiune, nu va fi lăsat la o parte, religia, morala, ştiinţa, virtutea, bunele exemple, ca şi lecţiile scoase din slăbiciunile comune.

Dar, am spus, *Bhâratîya-nâtyaçâstra* este o enciclopedie de teatru. Din ea aflăm amănunte despre organizarea teatrului antic indian şi despre modul lui de funcţionare. Se dau indicaţiuni despre felul cum trebuie construit un teatru, despre riturile solemne care trebuie să însoţească jocul actorilor, despre îmbrăcămintea, fardurile şi bijuteriile de care aceştia au nevoie, precum şi despre procedeele prin care trebuie exprimate în joc diferite sentimente. Dialectele nu pot fi folosite oricum, ci în aşa fel încît ele să marcheze rangul şi distincţia socială a personajelor ; dialectul sanscrit, de pildă, era privit ca limbajul nobil al regilor, al sfetnicilor săi, al brahmanilor şi al asceţilor, în vreme ce alte personaje, din seriile mai comune ale vieţii, trebuiau să exprime în dialectul *prâkrit* sau în altele. Datoriile actorului sînt privite cu grijă. Acesta trebuie să ştie, în primul rînd, că teatrul se întemeiază pe o strînsă comuniune între public şi scenă. Numai că publicul întrevăzut de teoreticianul hindus nu era un public mare, de cetate, ca la greci, ci un public de castă, format din elementele aristocratice ale societăţii. De altminteri, nici nu existau amfiteatre spaţioase, care să asigure participări şi consacrări populare. Reprezentaţiile de teatru se dădeau într-un cadru improvizat, dar în felul lui somptuos şi oricum foarte costisitor, după ambiţiile şi capriciile monarhului care suporta cheltuielile. Tribunele nu formau construcţii permanente, ci erau înălţate pentru fiecare ocazie în parte ; erau făcute din lemn sculptat, drapate bogat în mătase şi înconjurate de un zid viu, format din servitori, care şi elefanţi. Uneori, aceste reprezentaţii aristocratice se dădeau şi în sălile de ceremonie ale palatelor. Pentru popor, existau spectacole mai naive, rudimentare, făcute din mimică, dansuri şi cîntece, organizate în apropierea templelor, cu prilejul diferitelor sărbători, în special acelea ale primăverii. De fapt, aceste spectacole au supravieţuit celorlalte ; teatrul vechii aristocraţii a dispărut aproape fără urmă, pe cînd teatrul popular a creat o deprindere sufletească de bază, de care teatrul ce va urma va ţine necontenit seama.

Dar, să revenim la *Bhâratîya-nâtyaçâstra*. Se cerea ca piesa să aibă sevă, să fie savuroasă. Jocul actorilor devine valabil numai atunci cînd izbuteşte să creeze în sală stări de spirit de natură să impresioneze în mod viu sensibilitatea spectatorilor. Există opt *rasas* — adică sentimente determinante, care, punînd sufletele în vibrare, pot da pieselor de teatru putere reprezentabilă : iubire, veselie, milă, groază, eroism, teamă, dezgust şi admiraţie.

Se stabilesc zece specii dramatice, în care poezia apare ca element integrant. Din acestea, spicuim : *nâtaka* — piese în cinci sau în zece acte, cu cinci personaje (zei, regi etc.), cu subiecte luate din mitologie, istorie sau imaginaţie şi trebuind să pună în lumină o idee de eroism sau de rigorism moral ; *prakarana* — un roman de aventuri adus pe scenă, cu personaje variate, atît din lumea aristocratică (brahmani, miniştri, negustori bogaţi), cît şi din lumea de rînd (curtezane, beţivi, oameni de pe stradă etc.) ; *bhâna* — monolog, dar care prin inflexiuni de voce şi de mimică trebuie să figureze mai multe personaje, aflate într-aceeaşi situaţie comică ; *prahasana* — piese în gen de farsă ; *dima* — piese cu caracter de feerie etc. Împărţirea amintită e convenţională. Era şi greu să se facă o delimitare precisă a speciilor, pe de o parte pentru că elemente ale unora treceau cu uşurinţă într-altele, şi pentru că mai intrau în joc şi alte spectacole, de un ordin labil, fără o linie anumită : divertismente, intermezzo-uri, opere etc.

Spectacolele aveau loc ziua, începînd din orele de dimineaţă. Deschiderea se făcea printr-o *nândi*, rămăşiţă dintr-o veche ceremonie religioasă făcută din cîntece şi dansuri, cu timpul redusă la proporţiile unei simple invocaţii divine. Urma prologul *(prastâvana)*, susţinut de către regizor sau şeful trupei asistat de un colaborator, cel mai adesea de actriţa principală ; acest prolog avea drept scop să pregătească publicul pentru înţelegerea spectacolului, anunţînd totodată piesa ce va fi jucată şi autorul de care a fost compusă.

Sûtradhâra, adică şeful trupei, trebuie să aibă cunoştinţe întinse de teatru, precum şi o stăpînire deplină a tuturor elementelor în cauză ale spectacolului : muzica, instrumentele, tehnica de scenă, metrica poetică, dialectele, mijloacele de realizare ale jocului dramatic, decoraţia, înţelesurile poetice, filozofice şi sociale ale pieselor, psihologia personajelor etc. Trebuie, deopotrivă, să facă dovadă de însuşiri morale, să fie un om onest, activ, capabil ca prin actele şi prin ţinuta lui să cîştige simpatia şi preţuirea publicului.

Nu mai puţin pretenţioase sînt condiţiile ce se cer şi actorului. Textual, iată ce se pretinde — în tratatul amintit — actorului : „...prospeţime, frumuseţe, o figură deschisă şi agreabilă, ochi alungiţi, buze roşii, dinţi frumoşi, un gît rotund, braţe bine făcute, o talie suplă, coapse puternice ; în plus, graţie, farmec, demnitate, nobleţe, mîndrie".

Publicul, şi el, pentru a fi cu adevărat un public de teatru, trebuie să aibă însuşiri corespunzătoare cu acelea ce se cer pieselor şi actorilor. E nevoie, anume, ca el să devină vesel sau trist, o dată cu eroul de pe scenă şi potrivit cu indicaţiile piesei. Nu e de ajuns să fie sensibil ; trebuie ca acest public să fie şi instruit, să aibă un simţ format al aprecierilor, să cunoască muzica şi dansul, să pătrundă semnificaţia mimicii şi, în general, să sublinieze cu satisfacţia sa momentele de artă şi de biruinţă scenică ale spectacolului.

Participarea femeilor în teatru e privită cu consideraţie. La început, rolurile feminine erau deţinute de către bărbaţi. Faptul s-a perpetuat după aceea, însă numai în spectacole cu caracter popular. O dată cu drama clasică, femeile au apărut pe scenă, atît în prologuri cît şi în susţinerea acţiunii propriu-zise. Existau roluri scrise anume, pentru a da prilej unor actriţe la modă să-şi dezvolte măiestria lor de joc şi de cîntec.

De altminteri, această chestiune — a deosebirii pe roluri masculine şi feminine — cuprindea complexităţi neaşteptate, unele din ele aproape de neînţeles pentru judecata noastră obişnuită. Situaţiile morale ale dramelor erau codificate cu stricteţe : spiritul de întreprindere, efortul, speranţa, certitudinea şi succesul. Eroii capabili să le realizeze erau grupaţi în şaisprezece categorii, toate acestea formînd cîte un strat deosebit pentru dramele de clasă ridicată, de clasă medie şi de clasă inferioară. Eroul *(nayaka,* adică personaj conducător al dramei) trebuia să fie înzestrat cu opt însuşiri naturale, între care primele trei locuri reveneau acestora : impasibilitatea, onoarea şi eleganţa. Eroina, *nayikâ,* trebuia să corespundă unuia din aceste trei tipuri principale : ingenuă ca purtare, mijlocie sau neruşinată. Acest tip din urmă, la rîndul său, cunoştea trei subdiviziuni caracteristice : eroina aparţine eroului, aparţine altuia sau aparţine tuturor, purtîndu-se ca o curtezană. Cu rare excepţii, femeia căsătorită nu formează subiect de acţiune dramatică ; nu se cunoaşte nici o operă literară indiană în care să fie vorba de rîvnirea vreunui personaj la soţia altuia.

Se mergea cu asemenea codificări şi mai departe. Situaţiunile în care eroina se putea afla în raport cu eroul erau fixate la numărul de opt : neliniştea de care e cuprinsă cînd surprinde la iubitul său semne de dragoste pentru o altă femeie, dezamăgirea pe care i-o provoacă o speranţă neîmplinită, regretul de a fi fost crudă şi nedreaptă etc.

Asupra graţiilor naturale ale femeii, exista o oarecare controversă : unele păreri fixau numărul acestora la douăzeci, altele la douăzeci şi opt ; în orice caz, orgoliul trebuia să fie una din ele. Semnele dragostei, şi ele, după situaţiunea care le cuprindea, erau împărţite în pudice şi semipudice. În total, existau 384 de categorii de eroine, şi aproape tot atîtea de eroi. Dramaturgul era obligat să-şi aleagă categoria de la început, şi o dată aleasă să rămînă consecvent la ea în tot cursul piesei. Adevărul e că această rigoare scolastică nu s-a putut menţine prea multă vreme. Cu timpul, elementele şi situaţiile au început să se amestece. Imaginaţia creatoare a poeţilor, ca şi nevoia de a se exprima în mod viu realitatea s-au dovedit mai puternice.

Spre deosebire de teatrul grec, teatrul hindus n-a practicat regula celor trei unităţi. Era şi firesc să fie aşa. Structura subiectelor, fragmentarea sentimentelor, excesul de atmosferă locală, bogăţia orientală de imagini, toate trăsături nelipsite din dramele indiene, respingeau prin chiar natura lor o asemenea regulă. Doar în ce priveşte timpul, se făcea pe alocuri o menţiune : aceea că acţiunea urcată pe scenă ar trebui să se desfăşoare în curs de un an. Nu era vorba, însă, de o dispoziţie strictă ; în *Sacuntala,* de pildă, intervalul dintre situaţiile ultimelor două acte număra cîţiva ani. Adeseori, decorurile indicate în text lipseau efectiv de pe scenă ; ele erau suplinite prin cuvinte, prin gesturi sau prin mimică. Cît despre intrigă, aceasta era în genere simplă, unică şi lipsită de complicaţii psihologice. Se evitau scenele violente, capabile să zguduie sau să emoţioneze în mod penibil pe spectatori. Teatrul — se spunea — nu trebuie să propage durerea ori deznădejdea. Se urma, în privinţa aceasta, o filozofie comună : în afară de viaţa pe care o trăim, mai avem şi o alta ; ceea ce nu se împlineşte într-una, se va realiza cu siguranţă în cealaltă ; pînă la sfîrşit, nu există nedreptate care să nu fie reparată, şi nici străduinţă sinceră care să nu fie recompensată ; întotdeauna izbînda va

fi a aceluia care ştie să aştepte. Teatrul e real, în măsura în care izbuteşte să aducă pe scenă o imagine rezumativă a vieţii. Publicul spectator este îndreptăţit să capete la teatru o satisfacţie sufletească ; cu alte cuvinte, el trebuie să fie martor, pînă în cele din urmă, la un triumf moral al situaţiei şi al peripeţiilor reprezentate.

Punerea în scenă se făcea simplu, expediat, cu mijloace inegale. Decorul — cum am mai spus — lipsea aproape cu totul. Publicul, format în bună parte în atmosfera de spontaneitate a spectacolelor populare, avea reacţiuni prompte, interpreta cu rapiditate gesturile convenţionale şi sezisa cu aşurinţă semnificaţiile mimicii, ceea ce făcea ca suplinirea decorului să fie oarecum asigurată şi ca spectatorii să nu se resimtă prea mult de lipsa lui. Accesoriile : mobile, tronul regal, care, arme etc., după împrejurări, uneori figurau pe scenă, alteori nu. Podoabele şi ghirlandele, în profuzie, nu lipseau niciodată.

Jocul de scenă, în schimb, mai cu seamă în teatrul rafinat, aristocratic, mergea cu exigenţele lui de detaliu pînă la o convenţionalitate absurdă, pentru noi, cei de azi, de neînţeles. Mimica se compunea din gesturi studiate, pe baza unei codificări stricte. Culorile, machiajul, costumele, mişcările, de asemenea. Găsim în *Bhâratîya-nâtyaçâstra* indicaţii de o precizie aproape mecanică. De exemplu, o fată tînără : cum să ţină mîna stîngă şi cum să procedeze cu mîna dreaptă cînd imaginar culege flori pe scenă ; cum să arcuiască fiecare deget, cum să se aplece etc. ; cum să-şi tremure buzele şi să-şi crispeze degetele, pentru a simula frica ; ce atitudini corporale să ia pentru a marca o suferinţă pe care i-ar da-o iubirea ; un erou : cum să se urce în cer, ce poziţie să dea mîinilor şi picioarelor etc. Cu alte cuvinte, jocul de scenă era într-atît de dirijat, încît actorului nu i se mai lăsa nici o iniţiativă, nici o libertate personală, nici un drept propriu la puţină fantezie artistică. Totul, pînă la ultima atitudine — de natură fizică sau de natură morală — era fixat dinainte. Actorii aveau de înfăptuit mai mult o acţiune de dresaj decît una de creaţie şi de interpretare artistică. Celor mai mulţi, acest teatru făcut din scheme şi din circumstanţe tipice nu le îngăduia să fie altceva pe scenă decît nişte marionete vii. Bănuim că era nevoie de mari talente actoriceşti, pentru ca în această concepţie statică să se poată introduce puţină viaţă şi pentru ca în aceste galerii de caractere dinainte statuate să poată ţîşni scînteia unui conflict veridic.

4. Inceputurile ; teatrul preclasic

Cele mai vechi piese hinduse pe care le cunoaştem provin din literatura sanscrită budistă. Manuscrisele lor, făcute pe frunze de palmier, au fost descoperite relativ recent în Turchestanul chinez. O parte din aceste manuscrise cuprind fragmente dintr-o piesă ce trata despre conversiunea lui Çâriputra şi Mandgalyâyana, doi din primii discipoli ai lui Buda. În restul de manuscris, s-a găsit piesa cu titlul *Çariputra prakarana,* de astă dată şi cu numele autorului, Açvaghosa, despre care se crede că a fost o somitate teologică la curtea lui Kanishaka. E vorba de drame cu subiecte religioase.

Aceste manuscrise, interesante întîi prin ele însele, sînt tot atît de interesante şi prin legăturile pe care ne ajută să le facem. Cu trei secole înainte

de era noastră, Açoka gravase pe stîncă măsuri de blam sever împotriva plăcerilor date de reprezentaţiile teatrale. Faptul că acum un fervent budist nu se mai impresiona de aceste interdicţii ce apăsau asupra dansului şi muzicii, ci îşi lua libertatea spirituală de a scrie el însuşi piese de teatru, înseamnă că în sensibilitatea poporului teatrul se bucura de o consideraţie ce întrecea cu mult autoritatea cenzurii oficiale. De asemenea, construcţia în sine a piesei, cu personaje bine conturate şi cu situaţii bine conduse scenic, denotă că Açvaghosa nu era chiar primul autor de teatru, ci moştenitorul unei tradiţii constituite.

În 1910, un savant indian, în căutare de manuscrise sanscrite, a făcut la Tranvacore o descoperire şi mai esenţială : treisprezece piese vechi, scrise în limba sanscrită şi atribuite brahmanului *Bhasa*, autor despre care nu se ştie exact cînd a trăit. Nu avem însă o dovadă certă în ce priveşte această atribuire. Despre viaţa lui Bhasa există doar date puţine şi aproximative. Tehnica sa dramatică se aseamănă mult cu aceea a lui Açvaghosa, cu toate că a trăit la o distanţă de un secol şi jumătate de acesta. Pentru subiectele pieselor sale s-a inspirat din poveştile şi legendele naţionale. Dispunea de o inventivitate limitată ; intriga era condusă cu naivitate ; ca formă dramele sale se învecinau cu epopeea. Nu era lipsit, însă, de putinţa de a crea situaţii dramatice vii şi sezisante.

În genere, dramele lui Bhasa aveau conţinut epic. *Pancarâtra* reprezenta un episod din lupta dată de pandavaşi pentru a-şi redobîndi regatul ; *Dîstavâkya* ne înfăţişează pe Krsna în postura de mesager al pandavaşilor ; în *Pratimânâtaka* asistăm la exodul unui rege bătrîn, care, înnebunit de durere, moare invocîndu-şi strămoşii ; *Svapnavâsavadattâ*, capodopera autorului nostru, este în acelaşi timp o dramă politică, tratînd despre căsătoria din raţiuni de stat a regelui Udayane, şi o dramă a sentimentelor frumoase, dînd un egal cîştig de cauză atît soţului credincios, cît şi amantului elegant.

Pînă la descoperirile recente, amintite mai sus, se credea că cea mai veche dramă hindusă este *Mrcchakatika*, în traducere *Căruciorul de argilă*. Pînă în prezent, nu s-a putut determina anul sau măcar epoca în care a fost scrisă. În ce priveşte autorul, prologul piesei ne comunică o seamă de date, a căror autenticitate nu este însă confirmată. Acesta ar fi Shudraka, un rege puţin cunoscut, reputat însă ca mare maestru în studiul *Vedelor*, în ştiinţa matematicii, în arta de a conduce elefanţii ca şi în arta iubirii. Ce e mai important pentru noi, e că acest rege-autor se pricepea şi în materie de teatru. Piesa sa — pe care după subiectul tratat am putea-o numi o dramă politico-burgheză — se compune din zece acte şi cuprinde un amestec viu, comunicativ, de melodramă cu fantezie.

Iată, pe scurt, acţiunea piesei :

Mareşalul Cârudatta, din casta nobilă a brahmanilor, un om instruit şi cu sentimente frumoase, şi-a pierdut averea în acte largi de generozitate. Vasantasana, curtezana pe care o iubeşte, este urmărită de Samsthânaka, un parvenit îndrăzneţ şi lipsit de scrupule, frate cu concubina regelui şi protejat de acesta. Pentru a se pune la adăpost, Vasantasana se refugiază temporar în casa lui Cârudatta, unde lasă în păstrare caseta ei cu bijuterii. Brahmanul sărac Çarvilaka fură această casetă, cu gîndul ca prin banii obţinuţi pe bijuterii să răscumpere pe Madanikâ, tînăra sclavă a curtezanei. Aceasta, însă,

determină pe protectorul ei să renunţe la un asemenea procedeu şi să restituie stăpînei ei caseta. Vasantasana, care fără să fie văzută asistase la convorbirea lor, eliberează pe Madanikâ fără vreo răscumpărare. Astfel, Madanikâ se află acum faţă de fosta ei stăpînă pe o treaptă socială superioară. Aceasta, deşi bogată şi instruită, nu era liberă, pentru că făcea parte din casta de jos a prostituatelor. Doar un rege ar putea să-i dea libertatea. O revoluţie, despre care vom afla către sfîrşitul piesei, va da tronul ţării păstorului Aryaka, prietenul lui Savrilaka. Era regele aşteptat. Între timp, însă, Samsthânaka, furios că i se refuzaseră unele oferte, încercase s-o ucidă pe Vasantasana şi, socotind-o moartă, o şi îngropase într-un strat de frunze uscate, acuzînd totodată de crimă, în faţa tribunalului, pe Cârudatta.

Un călugăr, căruia altădată Vasantasana îi făcuse din generozitate un mare bine, asistase la crimă. Acesta o readuce la viaţă, o adăposteşte în mănăstirea lui pentru a-i da îngrijirile necesare şi aleargă la tribunal pentru a spune cum s-au petrecut cu adevărat faptele. Ajunge aici, în chiar clipa în care sabia călăului se pregătea să cadă asupra lui Cârudatta, condamnat pe nedrept pentru crimă. Bijuteriile Vasantasanei, aflate în mîinile bufonului prieten cu Cârudatta, fac dovadă de nevinovăţia acestuia. Aceste bijuterii fuseseră puse de către stăpîna lor în căruciorul de argilă al copilului lui Cârudatta. De aici şi titlul piesei.

Totul se sfîrşeşte cu bine. Samsthânaka, descoperit în toate nelegiuirile lui, fuge ruşinat. Călugărul salvator e acum superiorul mănăstirii. Cârudatta primeşte din partea noului rege demnitatea de guvernator al ţinutului. Vasantasana e eliberată şi devine a doua soţie a lui Cârudatta. În ce priveşte prima soţie, aceasta consimte să se devoteze mai departe soţului său, îi trimite Vasantasanei un colier de perle drept compensaţie pentru caseta pierdută şi este gata să facă acum din vechea ei rivală o soră bună.

Chiar aşa, sumară şi fragmetată, această rezumare ne poate da indicii instructive asupra piesei. Acţiunea e bogată şi spectaculoasă. Găsim în ea o largă încrucişare de personaje şi de situaţii. Toate acestea ne dau imaginea vieţii obişnuite. Am putea spune, asistăm la un roman dramatizat şi pus să se desfăşoare pe scenă.

Avem motive să credem că toate piesele hinduse din această epocă erau construite după acelaşi tipar. Durau mult ; nefiind ţinute să respecte vreo unitate de loc, de timp sau de acţiune, imaginaţia autorului era liberă să lungească sau să complice oricît intriga.

Punerea în scenă era săracă ; făceau excepţie doar costumele, de culori vii şi strigătoare. Adeseori apăreau în scenă şi animale, ceea ce aducea în atmosfera generală a reprezentaţiei o notă de naturaleţe. Reprezentaţia începea printr-un prolog, în care directorul teatrului sau unul din actorii principali discutau piesa. Acţiunea se desfăşura viu, cu peripeţii, cu coincidenţe şi uneori cu intervenţii ale unor puteri supranaturale. De regulă, această acţiune trebuia să cuprindă o poveste de dragoste, să pună în scenă şi un personaj comic, să aibă un deznodămînt favorabil şi să dea cîştig de cauză adevărului, virtuţii şi fidelităţii în dragoste. Tragedia, ca şi sentimentul tragic lipseau ; acestea erau cu totul străine vechiului spirit hindus. Tot aşa, lipseau şi digresiunile filozofice ; teatrul, în concepţia hindusă, trebuia făcut cu acţiuni, nu cu discursuri.

Piesele se terminau cu un epilog, în care autorul invoca zeitatea sa favorită sau zeitatea locală să ia sub ocrotire India.

Un alt autor, despre care deopotrivă nu se cunosc date certe, dar despre care se crede că a fost contemporan cu Bhâsa, este *Visâkhadeva*. Singura sa piesă, *Sigiliul lui Râksasa*, asemănătoare ca factură cu *Căruciorul de argilă*, continuă un elogiu al politicii, mai bine zis al gloriei regale şi al devotamentului pentru rege.

5. Teatrul clasic. Kalidasa

Trebuie să ne ocupăm acum de Kalidasa, celebrul poet, a cărui operă rezumă deopotrivă, în India antică, epopeea cultă, poezia lirică şi drama.

Despre viaţa lui nu cunoaştem aproape nimic. Se crede că ar fi trăit la curtea regelui Vikramaditya (380—413 e.n.), în grupul „celor nouă perle", format din poeţi, artişti şi filozofi ce dădeau strălucire epocii şi domniei acestui monarh. A compus poeme şi drame, caracteristice prin cunoaşterea delicată a sufletului omenesc, prin filozofia lor de împăcare blîndă cu viaţa, prin imaginaţia lor bogată ca şi prin stilul curgător, plin de căldură şi de poezie. Ca poet dramatic, îl cunoaştem prin trei opere : *Malavika şi Agnimitra*, *Vikrama şi Urvaci*, *Sacuntala*.

a. *Malavika şi Agnimitra*. Subiectul e uşor ; cu un umor discret, poetul ne zugrăveşte o intrigă de harem.

Regele Agnimitra a zărit undeva portretul Malavikăi şi acum ţine cu orice preţ s-o cunoască. Regina, geloasă, ia măsuri ca tînăra fată să fie ţinută ascunsă. Totuşi, cu prilejul unei reprezentaţii de dans, regele o vede pe scenă şi se îndrăgosteşte fulgerător de ea. Cele două regine legitime, fiecare în felul ei, suferă şi încearcă să se apere. Dhârinî, natură mîndră şi nobilă, îşi găseşte mîngîiere în lungi convorbiri intime cu călugăriţa Kausiki ; Irâvati, dimpotrivă, se dedă la scene violente, îi spionează pe îndrăgostiţi, izbucneşte în insulte şi în cele din urmă dă ordine ca Malavika să fie întemniţată. Curînd după aceasta, cînd se părea că lucrurile fuseseră împinse într-un impas fără ieşire, un grup de prizonieri recunosc în Malavika pe principesa lor, pe care pînă atunci o socotiseră moartă. În acelaşi timp, se anunţă la curte strălucita victorie repurtată în lupte de către fiul primei soţii regale, Dhârinî. Regele îşi exprimă bucuria prezentînd pe Malavika drept a treia sa soţie. Pînă la sfîrşit, cele două soţii se împacă cu această situaţie şi toată lumea este mulţumită.

Situaţiile comice alternează cu altele de o factură mai gravă şi substanţială. În actul I, de pildă, cearta dintre cei doi maeştri de balet, care îşi dispută unul altuia favoarea regală, se transformă într-un elogiu superior adus dansului, ca artă de esenţă divină.

b. *Vikrama şi Urvaci*. Avem de-a face cu un poem dramatizat, plin de prospeţime şi de graţie, în care este zugrăvită şi cîntată dragostea dintre un muritor şi o zeiţă. Pentru subiect, poetul s-a inspirat din *Rgvéda*.

La începutul poemului, asistăm cum Asparasele imploră pe regele Pururavas să le apere împotriva asurailor (demoni duşmani ai zeilor), care de

curînd au răpit din rîndurile lor pe frumoasa nimfă Urvaci. Regele, care tocmai atunci se afla la vînătoare pe înălţimile stîncoase ale Himalaiei, se azvîrle în carul său şi pleacă în urmărirea demonului, pentru ca după aceea să se întoarcă victorios, purtînd în braţele sale pe frumoasa zeiţă leşinată.

Revenit în palatul său, regele se gîndeşte tot timpul la nimfa pe care o salvase. Soţia sa îi surprinde preocuparea şi devine geloasă. În momentul cînd regele reflecta cu mai multă melancolie la ingratitudinea nimfei, aceasta apare în aer, se lasă văzută şi solicită regelui s-o apere împotriva unui alt duşman : *iubirea*.

Dar din nou nimfa dispare, pentru că în aceeaşi seară ea trebuia să joace în cer într-o piesă compusă de Bharata, avînd ca subiect căsătoria lui Lakhmi, zeiţa prosperităţii şi a soartei, cu Vişnu. Urvaci urma să interpreteze rolul lui Lakhmi. În timpul jocului, gîndul său e numai la iubitul de pe pămînt. La întrebarea : „cine este alesul inimii tale ?“ — în loc de a răspunde, cum cerea textul : „Vişnu !“, ea rosteşte numele iubitului său : „Pururavas !“. Bharata, furios, o blesteamă şi o condamnă la exil pe pămînt. Zeul Indra, însă, cuprins de milă, îndulceşte blestemul : îi îngăduie lui Urvaci să cedeze iubitului său, cu condiţia de a se reîntoarce în cer, în ziua cînd regele îşi va vedea fiul născut din ea.

Urvaci se află acum pe pămînt, la curtea regelui. Regina, cu acea docilitate caracteristică soţiilor indiene, îngăduie legătura dintre soţul său şi nimfă. Îndrăgostiţii îşi petrec luna de miere pe muntele Gandhamadana. Actul IV, în care se desfăşoară acest episod, este plin de balet şi de cîntece. Deodată, nimfa dispare din ochii soţului său. Fusese transformată în liană, pentru că din greşeală, rătăcindu-se, pătrunsese în pădurea sacră, în care femeile n-aveau voie să pună piciorul.

Desperarea regelui e fără margini. Imploră tuturor — pădurii, rîurilor, munţilor, plantelor, insectelor, animalelor — să-l ajute. În cele din urmă, condus de sentiment şi sub influenţa unui rubin magic, strîngînd în mînă o liană, a simţit dintr-o dată pe Urvaci în braţele sale. Fericit, jură ca rubinul protector să strălucească de acum înainte pe fruntea iubitei sale, cum străluceşte cornul lunii pe fruntea lui Şiva.

A mai trecut un timp. Tot prin întîmplare, Pururavas descoperă într-un loc ascuns pe fiul său, pe care Urvaci îl născuse şi crescuse în secret. Potrivit consemnului, nimfa va trebui să se reîntoarcă în cer. Din nou, deci, e pierdută pentru rege. Acesta invocă îndurarea lui Indra. Recunoscător pentru victoria împotriva demonilor, zeul îi redă pentru totdeauna soţia.

Iubirea e cîntată în acest poem cu avînt şi cu delicateţe. Figurile principalelor personaje — regele, frumoasa Urvaci, regina Ancinari — sînt conturate cu un penel fin, pe un fond luminos şi limpede. Uneori, stanţele lui Pururavas păcătuiesc printr-un lirism excesiv. Totuşi, opera s-a bucurat şi se bucură încă de adeziuni unanime. Kalidasa ni se dezvăluie în acest poem ca un artist adevărat, capabil de a zugrăvi iubirea pînă în nuanţele ei cele mai delicate.

c. *Sacuntala*. Ne ocupăm acum de capodopera lui Kalidasa ; mai precis, de opera în care geniul poetului şi-a atins desăvîrşirea. Se compune din şapte acte, parte în proză, parte în versuri. Subiectul e împrumutat din *Mahâbhârata*.

În prolog, protagonistul invită pe spectatori să admire frumuseţile naturii. Ne aflăm în luminişul unei păduri, unde trăieşte un ermit cu fiica sa adoptivă, Sacuntala. Deodată liniştea locului e tulburată de zgomotul unei trăsuri, în care se află regele Dusyanta, plecat la vînătoare. Ca prin minune, acesta se îndrăgosteşte de Sacuntala. Are loc căsătoria. Dar, curînd după aceasta, fiind rechemat în capitală, regele părăseşte ermitajul, promiţînd însă tinerei sale soţii că va reveni de îndată ce-i va fi cu putinţă. Un ascet, în trecere pe acolo, anunţă pe Sacuntala că regele n-o va uita atîta timp cît va păstra inelul pe care i l-a dat. Cu puţin înainte de a deveni mamă, Sacuntala se duce la curte. Dar, vai! regele n-o mai recunoaşte. Nici măcar nu ridică ochii asupra ei. Se comportă ca şi cum n-ar fi întîlnit-o niciodată. Tînăra soţie încearcă să-i arate inelul; acesta, însă, i-a alunecat în rîu, mai demult, pe cînd se scălda. Regele, convins că sînt la mijloc şiretlicuri femeieşti, continuă să rămînă neînduplecat.

Sacuntala, simţindu-se dispreţuită şi nerecunoscută de soţul său, e în culmea desperării. O auzim strigînd: „Pămînt, deschide-te sub picioarele mele!" Cheamă pe mama sa, Asparas, în ajutor. E cuprinsă de o formă nebuloasă şi purtată prin aer într-o pădure îndepărtată. Acolo dă naştere unui copil — acel mare Bharata, ai cărui urmaşi vor purta luptele legendare cîntate în *Mahâbhârata*. Între timp, un pescar a găsit în apă inelul; văzînd pe el emblemele regelui, îl aduce acestuia. La vederea inelului, regele îşi aminteşte dintr-o dată de toate. Porneşte imediat în căutarea soţiei sale. O întîmplare fericită îl duce pe o înălţime a Himalaiei, chiar în locul unde Sacuntala se mistuia de durere. Întîlneşte pe micuţul Bharata, jucîndu-se cu un pui de leu în faţa colibei unde mama sa sta tristă, într-o asceză calmă şi resemnată. Îndrăgostiţii se regăsesc şi se recunosc. Regele cere iertare soţiei sale şi face din ea o regină. Mârica prezice copilului tronul lumii. Familia, acum reîntregită, se întoarce pe pămînt, în regatul lui Dusyanta.

Tot poemul se scaldă într-o atmosferă de graţie, de lumină şi de parfumuri. Există în el multe naivităţi. Blestemul care dezlănţuie drama, privit cu criteriile dramaturgiei moderne, pare aproape copilăresc. Tema inelului, ca mijloc de recunoaştere, e cît se poate de comună, atît în teatrul indian, cît şi în teatrul universal. Cu toate acestea, acţiunea poate fi urmărită pînă la sfîrşit cu mare interes, iar frumuseţea ei poetică rămîne inimitabilă. Nici o traducere pînă acum n-a izbutit să redea prospeţimea şi puritatea de simţire a stanţelor din versiunea originală.

Există momente şi situaţii, în care lirismul piesei atinge registre sublime. Avem de-a face cu o dramă a iubirii şi a visării, prinsă în tablouri feerice şi romanţioase. Să ne gîndim, de pildă, la anumite scene din actul IV. Însoţită de mama ei adoptivă, de doi asceţi şi de îngrijitoarea sa, Sacuntala pleacă spre soţul care întîrzia să se reîntoarcă. Despărţirea este emoţionantă. Miraculosul şi realul îşi dau mîna într-o tulburătoare simbioză. Arborii se pleacă în semn de respect şi de recunoştinţă faţă de făptura care i-a iubit şi i-a îngrijit. Glasuri discrete de genii care plutesc în jur rostesc cu pietate cuvinte de binecuvîntare. Tînăra femeie varsă lacrimi cînd îşi ia rămas bun de la tufa de iasomie care a crescut sub ochii şi sub îngrijirile ei. Păsările ei favorite aleargă din toate părţile, ca s-o înconjoare cu cîntecele şi căldura lor. Poate că uneori se face abuz de imagini, de metafore, de subtilităţi ale

simţirii, de colorituri, de accente lirice. Cel puţin noi, modernii, ne dăm bine seama de aceasta. Să nu uităm, însă, că acestea nu sînt defecte ale lui Kalidasa, ci trăsături tipice, ţinînd de însăşi natura vechii literaturi hinduse.

Poemul are valoare universală. El poate fi numărat printre marile opere literare ale lumii. Descoperirea lui i-a stîrnit lui Goethe accente de mare însufleţire. În 1791, a compus în cinstea acestei descoperiri un catren celebru : „Dacă aş vrea să numesc florile cu parfumul lor de primăvară, fructele care se coc toamna — dacă aş vrea să numesc tot ce încîntă, întăreşte şi hrăneşte — dacă aş vrea să numesc cerul şi pămîntul — aş spune : *Sacuntala*, şi în aceasta le-aş cuprinde pe toate" [1].

6. Urmaşii lui Kalidasa

Kalidasa a dat teatrului hindus prestigiu şi l-a urcat pe culmi. Cîtva timp, printre autori ca Harsa şi Bhavabhûti, el şi-a menţinut această înălţime. Mai tîrziu, epigonii i-au înmulţit şi i-au accentuat defectele, pregătindu-i astfel perioada sa de declin.

H a r s a. Regele-poet Harsa a domnit între anii 606—647, la Kanany. A început să scrie tîrziu, după ce mai întîi aproape patruzeci de ani şi-a petrecut viaţa în expediţii şi cuceriri sîngeroase. Asupra vieţii lui avem referinţe bogate : biografia scrisă de prietenul său, poetul Bâna, însemnările pline de admiraţie ale lui Hiven-Tsang, plus indiciile rămase în documente, pe monezi şi pe inscripţii. Toate acestea erau însă concepute într-un ton atît de laudativ şi de convenţional, încît critica nu-şi poate da seama cu certitudine dacă piesele în cauză au fost scrise de către regele însuşi sau i-au fost atribuite din spirit de linguşire de către apologeţii curţii.

Opera lui Harsa numără şi două comedii eroice, deosebit de agreabile : *Ratnâvali* şi *Pryadarsikâ.* În amîndouă, s-a inspirat din *Malavika şi Agnimitra* de Kalidasa.

Prima comedie, *Ratnâvali,* pune pe scenă peripeţiile unei principese de Ceylan pînă să devină soţia regelui Vatsa, căruia îi era destinată şi pe care îl iubea. Peripeţiile şi situaţiile la care asistăm nu cuprind nimic nou : naufragiul corăbiei pe care călătorea principesa, răpirea ei de către necunoscuţi, intrarea ca sclavă în serviciul primei soţii regale, îndrăgostirea subită a regelui, recunoaşterea datorită unui colier de perle etc. Autorul ştie însă ca în jurul acestor locuri comune să brodeze o bogăţie delicată de arabescuri, să creeze o atmosferă sugestivă de sunete şi culori, să unească poezia textului cu elemente muzicale şi decorative, să includă dansuri de caracter şi, în genere, să aşeze întreg spectacolul într-o lumină atît de feerie cît şi de realitate.

Cealaltă comedie, *Priyadarsikâ,* tratează un subiect asemănător. Cuprinde însă o inovaţie importantă. În actul III, avem o scenă care reprezintă teatru în teatru. Procedeul e folosit — ca şi mai tîrziu în *Hamlet* — pentru a se obţine prin el o recunoaştere şi o confirmare a adevărului.

---

[1] Will ich die Blumen des frühen, die Fruchte des späteren Jahres,
Will ich, was reizt und entzückt, will ich, was sättigt und nährt,
Will ich den Himmel, die Erde mit einem Name begreifen,
Nenn ich, *Sakontala,* dich, und so ist alles gesagt.

Bhavabhûti. După Kalidasa, Bhavabhûti reprezintă cealaltă mare figură a dramaturgiei indiene. Lamartine vedea în cel dintîi un Euripide al Indiei, iar în acesta un Eschil. Rămîne de văzut, însă, în ce măsură această comparaţie e reală, sau constituie mai mult un joc simetric.

A trăit la curtea lui Yasovarman, regele din Kanany, în secolele VII—VIII, deci după Kalidasa. Se spune că era omul cel mai instruit din epoca sa. I-a lipsit ceea ce am numi o mare imaginaţie ; în schimb, era înzestrat cu un deosebit simţ al limbii. E socotit, chiar, cel mai bun mînuitor al limbii sanscrite. Ne-au rămas de la el trei drame : *Mahâvîracarita*, *Uttararâmacarida* şi *Mâlatîmâdhava*. Primele două sînt împrumutate din *Râmâyana ;* aduc de fapt o glorificare a lui Rama, într-o serie de tablouri care n-au nici destulă înlănţuire, nici destulă viaţă. Cea dintîi reproduce pe scenă pasajele din *Râmâyana*, în care este vorba despre faptele de vrednicie ale eroului ; cea de a doua, în care imaginaţia poetului a fost mai la largul său, ne prezintă cu mijloace ingenioase recunoaşterea lui Rama de către cei doi fii ai săi, Cusa şi Lava.

Citite, cîştigă mai mult decît jucate. În ce priveşte pe cea de a treia, aceasta întruneşte în ea elemente de dramă burgheză şi de comedie ; materialul ei a fost luat din diferite povestiri populare şi din observarea vieţii. De fapt, e cea mai importantă din toate trei.

Mâlatîmâdhava (Madhava şi Malati sau *Căsătoria prin surpriză).* Acţiunea este inventată în întregime de către autor. Piesa numără zece acte şi un prolog ; ea tratează despre triumful unei iubiri, după ce mai întîi a trebuit să înfrunte o seamă de obstacole. Mulţi comentatori îi găsesc puncte de asemănare cu *Romeo şi Julieta.*

Pe scurt, subiectul piesei este următorul :

Madava, student la şcolile din Oudjayani, şi Malati, fiica ministrului de stat Burivasu, se iubesc. Părinţii consimt la căsătoria lor. Malati e tot atît de frumoasă ca şi „logodnica iubirii", după cum Madava e frumos „ca iubirea însăşi". Iată, însă, că o împrejurare neaşteptată vine să le tulbure fericirea. Nandana, un favorit al regelui, ţine să se căsătorească cu Malati, şi tatăl fetei este dispus să-i satisfacă dorinţa. Cuprins de desperare, tînărul îndrăgostit cere ajutor vrăjitoriei şi misterelor. Se duce pe cîmpul unde sînt arse cadavrele şi unde zeiţa Durga, soţia lui Siva, se plimbă în carul ei ceresc, excitată încă de sîngele omenesc pe care l-a băut. Totul, în înfăţişarea acesteia, e sinistru : la gît poartă un colier de cranii, iar bastonul pe care se sprijină este împodobit cu nişte clopoţei care la adierea vîntului emit sunete penibile. În mijlocul unui cimitir, se află templul zeiţei Durga. Tînărul îndrăgostit pătrunde în sanctuarul interzis profanilor şi aude glasul îndurerat al iubitei sale, exact în clipa în care aceasta urma să fie sacrificată de către preoţii zeiţei. Madava o smulge din mîna preoţilor şi o aduce în palatul tatălui său.

Dar Burivasu, tatăl fetei, continuă să stăruie în planul său nelegiuit. Trista căsătorie este pe punctul de a se săvîrşi. Poporul din Oudjayani se îngrămădeşte la poarta templului, ca să vadă cortegiul nupţial. Malati, însă, e hotărîtă : preferă să-şi pună capăt zilelor decît să se căsătorească din silă. Roagă pe credincioşii din jurul său să-i ducă lui Madava ultimul ei salut. Acesta, însă, care se afla ascuns îndărătul unor coloane, îşi face dintr-o dată

apariţia şi o răpeşte din nou. Macaranda, un alt student, prietenul său, se travesteşte în voalurile miresei, înlocuind-o astfel la altar.

Faptele, însă, nu se opresc aici. Frumoasa Malati este încă o dată răpită de către preoţii zeiţei Durga. Madava, după ce a căutat-o multă vreme în zadar, o crede moartă. Se culcă la pămînt, cu voinţa fermă de a muri şi el. Se petrece însă o intervenţie fericită a magicienei Sodamini. Aceasta reaprinde forţele tînărului, iar pe iubita lui o recheamă la viaţă. În sfîrşit, după atîtea piedici, cei doi îndrăgostiţi se căsătoresc. Ministrul Burivasu, înfrînt şi ruşinat, stăpînit de sentimentul că viaţa nu i-ar mai putea aduce ceva de seamă, se azvîrle în flăcări. Faptul, însă, nu se va consuma pînă la sfîrşit. Tradiţia dramaturgiei hinduse cerea să se evite deznodămintele tragice. În cele din urmă, un vestitor ne înştiinţează că bătrînul a fost salvat. Regele, şi el, autoriză căsătoria tinerilor. Furtuna a trecut şi acum toată lumea e împăcată.

Vedem, deci, că între creaţia lui Kalidasa şi creaţia lui Bhavabhûti există şi asemănări, dar şi deosebiri. Nu mai întîlnim, anume, graţia elegiacă a celui dintîi. Bhavabhûti are o preferinţă marcată pentru notele sumbre şi pentru recitarea tragică. Cultivă contrastele de întuneric şi de lumină, faptele oribile şi impresiile zguduitoare. În locul lui Kamadeva, zeul iubirii, pe care Kalidasa îl reprezenta ca avînd în mînă flori ale cerului drept săgeţi, întîlnim acum pe zeiţa Durga, cu figura ei însîngerată şi cu colierul din cranii omeneşti.

Piesele lui Bhavabhûti erau greu de urmărit, mai cu seamă că sînt prea lungi. De aceea, se crede că ele nu se adresau publicului mare, ci unui public restrîns, făcut din aristocraţi şi din oameni instruiţi, de care principii Indiei de altădată ţineau, cu aerul lor protector, să se înconjoare.

7. Teatrul popular. Farsele

Manifestările dramatice despre care am vorbit pînă aici se adresau mai cu seamă aristocraţiei. Faptul că multe din piesele amintite erau scrise în sanscrită, limbă sfîntă şi savantă, constituie în privinţa aceasta o mărturie neîndoielnică. Totuşi, masele aveau şi ele nevoie de reprezentaţii dramatice. Cele mai multe din acestea nu ni s-au mai păstrat, probabil pentru că erau mai mult nişte improvizaţii de factură inferioară, nemeritînd să fie scrise şi rînduite printre manuscrisele de valoare. Ni s-au păstrat însă un număr de farse *(prahasana)*, compuse în epoci diferite, greu de determinat cu precizie. Explicaţia e că aceste farse nu se adresau numai publicului de rînd, ci plăceau şi aristocraţilor. Curţile princiare nu respingeau veselia burlescă şi vulgarităţile ce făceau deliciul mulţimilor populare, ci adeseori le şi încurajau, făţiş sau pe căi ocolite.

Luate în sine, aceste farse nu străluceau prin nimic. Sînt însă interesante prin aceea că ne dau referinţe asupra ideilor satirice ale timpului. Personajele erau luate din marginea societăţii : libertini, vicioşi, curtezane, hetaire, oameni fără căpătîi, paraziţi, intermediari, bufoni etc. Acţiunea era făcută din situaţii şi intrigi îndrăzneţe, uneori de-a dreptul scandaloase. Lumea înfăţişată în aceste acţiuni era o lume caricaturală. Notele convenţionale abundau. În măsura în care cuprindeau o notă critică, aceasta se îndrepta mai cu seamă împotriva prinţilor şi a brahmanilor, cu mentalitatea lor de castă. De exemplu : în *Dhurta nartaka* se zugrăveau apucăturile ridicole ale asceţilor din ser-

viciul lui Siva ; în *Dhurta samagama* vedem cum doi călugări cerşetori îşi disputau posesiunea unei curtezane şi cum brahmanul desemnat ca judecător a hotărît ca victima să rămînă sub paza sa, pînă va putea să se lămurească asupra procesului ; *Hasyarnava* era o satiră violentă, totodată naivă prin excesul ei de caricaturizare la adresa miniştrilor şi a comandanţilor militari : îi vedem pe aceştia din urmă îmbrăcînd armuri grele de război pentru a tăia în două o lipitoare. *Cotouka Sarvasana,* cea mai îndrăzneaţă dintre farsele indiene care au putut fi reconstituite, se îndreaptă în acelaşi timp împotriva regilor şi împotriva brahmanilor. Iată, de pildă, cum ne înfăţişează pe rege : iubitor de nedreptate, beţiv, plin de dorinţe pentru femeile altora şi gata să le răpească, bucuros să schimbe virtutea pe ură, aplecat la şoaptele intriganţilor, darnic cu linguşitorii şi meschin cu cei virtuoşi. Cum e regele, aşa sînt şi consilierii şi miniştrii săi : răi şi necinstiţi. În ce priveşte miturile şi practicile religioase, acestea, şi ele, sînt pline de fapte imorale. Indra, de pildă, înşală pe femeia lui Gôtama ; Tchandra răpeşte pe soţia părintelui său spiritual ; Yama seduce pe femeia lui Pandu ; Madheva îşi face plăcere din a împinge spre păcat pe nevestele păstorilor etc. Se vede, de altminteri, că această farsă n-avea provenienţă populară, ci era opera unui nobil, pandit sau profesor din ordinul brahmanilor, indignat de situaţia moravurilor de ţară şi doritor să le îndrepte.

Nu s-a putut stabili cu precizie cînd erau jucate farsele. Probabil, reprezentarea lor avea loc cu prilejul marilor sărbători, întregind — ca la greci şi mai tîrziu ca la popoarele europene din Evul Mediu — spectacolele de dramă.

8. Incheiere

Pe baza faptelor arătate mai sus, putem să fixăm cîteva priviri şi aprecieri generale.

Teatrul antic indian este produsul unei civilizaţii rafinate, adresîndu-se mai mult mediilor aristocratice decît mulţimilor populare. Aşa se explică şi mulţimea lui de complicaţii, de arabescuri, de somptuozităţi uneori savante, alteori excedate de un lirism oarecum afectat. Indiferent de conţinutul lor : religios, epic, satiric — compoziţiile dramatice aveau finalitate morală. Gîndirea cuprinsă în ele, ca şi stilul lor căutat, se leagă strîns de aceasta. Fiecare prolog aducea o invocaţie tradiţională, prin care se cerea pentru autor, pentru operă şi pentru întregul spectacol ca atare protecţia lui Brahma, a lui Vişnu sau a lui Siva. Între compoziţia poetică şi organizarea materială a reprezentaţiei existau în genere nepotriviri mari : în vreme ce textul se ridica la niveluri poetice înalte, mînuind cu artă pînă şi ultimele subtilităţi ale limbii sanscrite, teatrele propriu-zise rămîneau nişte baracamente rudimentare, improvizate de la o ocazie la alta în pieţe publice sau în curţile unor case senioriale. Singura splendoare de decor o forma imensitatea albastră a cerului indian.

Ceea ce ne izbeşte la teatrul vechi indian, mai cu seamă pe noi europenii, formaţi în criterii de judecată mai sobre şi mai sintetice, este aplecarea lui spre complicaţie, mai bine zis lipsa lui de simplicitate. Nu este însă cazul să vedem în aceasta o scădere, o inferioritate, un semn de nediferenţiere. Faptul

ţine de o întreagă tradiţie, şi anume : de un mod organic de gîndire, de sensibilitatea aparte a unui popor şi, în genere, de stilul unei culturi cu rădăcini morale şi estetice străvechi.

Ne dăm seama, deci, că teatrul vechi indian numără multe imperfecţiuni. Personificările sale erau monotone şi lipsite de evoluţie. Nimic mai artificial decît să se pună în scenă doar personaje extreme : unele numai cu calităţi, şi altele numai cu defecte. Intrigile, şi ele, păreau lipsite de verosimilitate. Coincidenţa într-adevăr reprezintă un procedeu obişnuit, pe care în diferite feluri teatrul l-a folosit întotdeauna ; însă nu e mai puţin adevărat că aceste coincidenţe nu trebuie să întreacă anumite limite, dincolo de care totul poate deveni absurd sau artificial. Tot aşa, excesul de dansuri şi descrieri îngreunează acţiunea, răpindu-i fluenţa şi depărtînd-o de viaţă.

Totuşi, teatrul vechi indian prezintă şi însuşiri remarcabile. Fantezia ce înfloreşte peste tot în creaţiile sale este unică. Rareori, ca în aceste creaţii, o mai mare bogăţie de sentimente, exprimate cu atîta graţie, cu atîtea nuanţe, cu atîta căldură, cu atîta percepere pînă şi a ultimei tresăriri din inima omenească. Prin tot ce cuprind : prin evocările lor înalte ca şi prin poezia lor delicată, prin descrierile frumuseţilor din natură ca şi prin reflecţiile lor filozofice despre oameni şi lucruri, prin atmosfera lor de plutire religioasă ca şi prin nota de teroare pe care o propagă adesea — dramele indiene au în ele superioritate, subliniază cu pătrundere valoarea umană şi valoarea vieţii, luminează orizonturi de seamă ale gîndirii şi simţirii omeneşti.

TEATRUL EXTREMULUI ORIENT

1. Cîteva generalități asupra literaturii chineze

În raport cu alte literaturi, datele literaturii vechi chineze sînt mult mai greu de determinat. Cu toate că în această direcție s-a scris foarte mult și s-au făcut cercetări întinse, istoria veche a Chinei plutește încă într-o masă de incertitudini. Nu ni s-au mai păstrat, din antichitatea propriu-zisă, decît foarte puține opere. De altminteri, chiar și acestea sînt discutabile : istoria lor stăruie în obscurități, textele cuprind părți întregi care n-au putut fi limpezite, iar limba arhaică în care au fost scrise ne rămîne în bună parte necunoscută. Chiar despre marile personalități ale gîndirii ori ale literaturii vechi chineze, ca de pildă despre Confucius, Mö Tsen, Chuang Tsen ș.a., se cunosc doar puține lucruri. Înseși epocile în care au trăit n-au putut fi stabilite cu precizie. Despre viața lor concretă nu se cunoaște aproape nimic. Puținele referințe de care dispun specialiștii, venite și acelea pe căi indirecte, sînt discutabile. Asupra lui Confucius, oricum, există o legendă constituită ; asupra celorlalți, însă, și această indicație lipsește.

Ce știm, cu precizie, e că literatura chineză e foarte veche. *King*, denumire sub care cuprindem cărțile sfinte, au fost compuse cu două mii de ani înainte de era noastră. În ce privește punerea în ordine și redactarea lor definitivă, se crede că acestea se datoresc lui Confucius, în secolul al VI-lea î.e.n. Primele manifestări literare au fost de natură religioasă. Compuse cu caracter ritual, unele în versuri și altele în proză, ele erau de fapt imnuri sacre, trebuind să fie rostite cu prilejul diferitelor sacrificii sau ceremonii religioase. Cele mai multe erau însoțite de muzică, mimică și dans ; cît despre valoarea poetică a textului, se pare să aceasta lăsa adeseori de dorit.

Poezia n-a rămas multă vreme exclusiv religioasă. Faptul e important și repercusiunile lui în teatru au fost dintre cele mai caracteristice. Odată forma constituită, relativ repede, ea a început să trateze și subiecte profane : satire împotriva demnitarilor, a calomniatorilor și lingușitorilor, asupra greșelilor de guvernare, împotriva sistemelor de educație, a practicilor inumane din armată etc.

Influența populară, și ea, s-a făcut de timpuriu resimțită. Către sfîrșitul secolului al VIII-lea și începutul secolului al VII-lea î.e.n., avem de-a face cu o tendință bine pronunțată de imitație a poeziei populare. Folosindu-se

teme şi ritmuri ale cîntecelor populare, s-a creat în această perioadă o poezie rafinată de curte, primită cu însufleţire de către întreaga lume chineză. Nota generală a producţiilor din această categorie era o notă de libertate, atît în ce priveşte natura conţinuturilor, cît şi alegerea formei. Ele împrumutau teme şi refrene contemporane, pentru a le transpune apoi cu aluzii corespunzătoare la situaţii contemporane. Multe din acestea aveau intenţii politice ; cele mai multe, însă, cuprindeau situaţii ale vieţii sentimentale : iubire, întîlniri, certuri ale îndrăgostiţilor, rupturi, plînsete şi regrete, portrete de tineri înamoraţi, elogii, căsătorii fericite ş. a.

Încă din vechime, poezia chineză a dovedit şi ştiinţă, şi rafinament. Nu s-a putut însă stabili dacă ea era tributară altor literaturi, sau dacă s-a manifestat încă de la început cu deplină originalitate. Cele mai multe păreri şi supoziţii înclină către această teză din urmă. Poeţii, emancipaţi repede de rigoarea religioasă, şi-au îndreptat inspiraţia în direcţii multiple. Între acestea putem nota : dragostea de natură, plăcerile iubirii, ale prieteniei şi ale bunului trai. Adeseori, faptele sînt învăluite într-o notă de simţire religioasă, au în ele o reţinere de resemnare, sînt umbrite cu trăsături discrete de scepticism.

Teatrul chinez vechi — cel puţin o parte din el — urmează aceste linii şi tendinţe.

2. Date şi supoziţii istorice

Asupra începuturilor teatrului chinez există păreri contradictorii. Cibot, unul din cei mai de seamă misionari creştini în China, pretinde că aceste începuturi datează din secolele XIX—XVIII î.e.n. Cercetătorii sinologi mai noi contrazic această afirmaţie. Întemeindu-se pe un pasaj din istoria dinastiei Tang, unde este vorba de compunerea de piese ordonate prin care să se poată introduce oficial muzica nouă a împăratului Huien Tsong, aceşti cercetători pretind că teatrul propriu-zis a început să dateze în China abia din secolul al VII-lea e.n. Această teză ar putea fi plauzibilă numai în ce priveşte constituirea unei literaturi dramatice mai ordonate, nu însă şi în ce priveşte manifestările de teatru în general. Există dovezi că încă pe vremea lui Confucius (sec. al VI-lea î.e.n.) s-au decapitat actori, pentru vina de a fi atacat în aluziile lor pe suveran sau pe rudele acestuia.

Multă vreme, manifestările de teatru au constat doar din reprezentaţii de dans şi de pantomimă. Mai tîrziu, într-o a doua fază, doctrina religioasă cuprinsă în *King* şi alegoriile religioase ale budismului au impus, se crede pe scară largă, spectacole cu caracter sacru, asemănătoare în unele privinţe cu miracolele şi misterele europene din Evul Mediu. Marea dezvoltare a teatrului chinez e legată de protecţia pe care i-au acordat-o împăraţii. În privinţa aceasta, trebuie citate ca dinastii vestite: dinastia Tang (sec. VII—X e.n.), dinastia Yuan (sec. XIII—XIV) şi dinastia Ming (sec. XV—XVII). De fapt, secolul de aur al teatrului vechi chinez a fost marcat de dinastia Yuan. Din această perioadă ne-a rămas principala colecţie chineză de opere dramatice : „Cele o sută de piese compuse sub dinastia Yuan". Tot ce am izbutit să ştim cu certitudine despre teatrul antic chinez se bazează pe aceste documente. Raportate la cronologia noastră europeană, aceste manifestări ar trebui cu-

prinse în Evul Mediu, ele fiind contemporane cu repertoriul trubadurilor şi cu epoca lui Ludovic cel Sfînt; raportate însă la stadiul pe care îl reprezintă în evoluţia culturii chineze, ele pot fi atribuite antichităţii.

3. Aspecte şi caractere scenice

Teatrul vechi chinez — ca şi cel grec, ca şi cel indian — îmbina aceleaşi elemente sugestive: cuvinte, gesturi, costume, dans, muzică. Dansul, faţă de celelalte, reprezenta o proporţie mai redusă. Dialogurile, cuprinzînd relatări de fapte miraculoase sau eroice, alternau cu cîntece şi mişcări ritmice. Acompaniamentul muzical era susţinut cu sunete de flaute, timpane şi gonguri. După ce în prologuri era făcută expunerea subiectului, un personaj anumit, prezent tot timpul pe scenă, comenta episoadele acţiunii. Am putea asemăna rolul lui — bineînţeles, păstrînd proporţiile corespunzătoare — cu rolul corului din dramele greceşti. Actorii nu purtau măşti; în schimb, fardul întrebuinţat era atît de violent şi de ireal, încît el diforma ca şi o mască; printr-un asemenea fard, fizionomiile actorilor ajungeau să reprezinte cîteva tipuri generale. Instalaţiile de pe scenă erau sumare, schematice. Cadrul şi locurile acţiunii erau marcate, mai mult decît prin decoruri propriu-zise, prin simple indicaţii simbolice. Nu existau clădiri permanente de teatru; scenele erau ridicate în mod provizoriu pe pieţe publice, în faţa templelor, în palatele seniorilor sau în incinta unor edificii publice.

În desfăşurarea spectacolelor, se putea întîlni un amestec continuu de visare şi de realitate, propriu firii chinezeşti şi înclinaţiilor ei temperamentale. Nu arareori, se întîmpla ca în toiul unei situaţii tragice să se ivească momente triviale sau scabroase. Totuşi, pînă la sfîrşit, spiritul chinez de fineţe şi de măsură izbutea să redea lucrurilor o ţinută convenabilă şi politicoasă. Mimica actorilor urma de aproape aceste situaţii. Erau în ea şi atitudini reale, corespunzătoare faptelor din natură şi din viaţă, dar şi mişcări convenţionale, unele urcînd pînă la forme hieratice, altele coborînd pînă la aspecte groteşti.

Un principiu conducător în teatrul chinez era acela ca piesele să fie morale. Fără o asemenea notă, o piesă nu-şi cîştiga drept de cetăţenie în sensibilitatea comună. La un moment dat, în drama chineză şi-a făcut apariţia un personaj aparte: *personajul cîntător*. După ce-şi rostea o parte din rol, acesta întrerupea dintr-o dată tonul recitării, pentru a trece la o ritmare muzicală a textului, într-un stil de nobleţe şi de înălţime sentenţioasă, asemănător cu stilul practicat în tragediile greceşti. Ce rost putea să aibă o asemenea inovaţie? Există cercetători care leagă faptul de o dorinţă comună ca moralitatea piesei să fie pusă în lumină prin mijloace cît mai expresive şi mai pline de demnitate.

Deznodămîntul pieselor aducea de regulă un triumf moral: binele era întotdeauna răsplătit, şi răul întotdeauna pedepsit. Pînă la sfîrşit crima şi virtutea erau rînduite, fiecare după meritul ei. În această privinţă, soluţiile semănau cu cele din melodramele noastre moderne. În rîndul virtuţilor cîntate de către teatrul chinez, virtuţile familiale ocupau un loc de frunte. Respectul tatălui şi al mamei, ca şi cultul strămoşilor se aflau în mare cinste. Familia fără copii era privită ca fiind izbită de una din cele mai mari nenorociri cu putinţă. Condiţia curtezanei se deosebea mult de aceea pe care am întîlnit-o,

de plidă, în comediile latine ale lui Plaut. În vreme ce aceasta din urmă va fi mai mult un instrument de plăceri şi de vanităţi uşoare, curtezana din drama veche chineză era o făptură capabilă să se instruiască şi să capete linie morală. Astfel, putea să fie frumoasă, cuceritoare, să citească, să cînte, să danseze, să se iniţieze în discipline superioare, ca istoria, literatura şi filozofia. Se putea întîlni în teatrul chinez şi un alt personaj feminin, cam din aceeaşi categorie sufletească : intermediara de căsătorii, cum am spune în vocabularul nostru peţitoarea, însă cu o nuanţă peiorativă mai pronunţată. În comedia altor popoare, personajul se situează în afara ordinii morale : *meretrixa* în teatrul latin, *ruffiana* în teatrul italian sau *alcoviteira* în teatrul spaniol şi portughez ; în teatrul chinez, însă, personajul nu avea în el nimic degradant, ci era privit ca un element onorabil al societăţii. Cît despre soţii, acestea erau prezentate ca făpturi caste, devotate cu trup şi suflet îndatoririlor lor familiale.

Comediile chineze cultivau pe scară largă spiritul critic şi verva satirică. Religia chineză, cu spiritul ei caracteristic de toleranţă, nu se opunea la aceasta. Statul rămînea neutru faţă de cele trei culte oficiale : cultul lui Tao, care cuprindea în manifestările sale adoraţia cerului, a pămîntului şi a strămoşilor, — cultul lui Confucius, bazat mai mult pe idei filozofice decît religioase, — şi cultul lui Budha, cel mai popular şi mai moral din toate. Manifestările inspirate de acestea, sau purtînd direct semnele lor, se puteau desfăşura în voie. Spiritul critic se apleca, deopotrivă, şi asupra unor subiecte laice, şi asupra unor subiecte religioase. Judecătorii, mai cu seamă, alcătuiau o ţintă curentă a săgeţilor critice. Se întîmpla însă ca de multe ori această critică să nu fie îndeajuns de obiectivă, şi nici îndeajuns de artistic realizată. Nici zeii nu erau întotdeauna cruţaţi. În piesele cu conţinuturi sau cu implicaţii religioase, puteau fi aduse pe scenă toate zeităţile locale, atît cele majore cît şi cele minore, atît cele favorabile umanităţii cît şi cele ostile acesteia. Erau figurate pe scenă şi cele zece infernuri ale mitologiei naţionale, cu toate straturile lor, în număr de şaptezeci şi două. Dar, pînă la sfîrşit, toate deznodămintele pieselor erau fericite : sufletele nu rămîn pentru eternitate aici, ci după expiaţie li se deschide perspectiva unei vieţi mai liniştite.

Să ne întoarcem, pentru a completa imaginea celor de mai sus, la unele aspecte practice ale reprezentaţiilor de teatru. Manifestările moderne ale teatrului chinez păstrează încă multe elemente şi înfăţişări ale acestora ; aici, evoluţia lucrurilor s-a desfăşurat cu ritmuri incomparabil mai lente decît în mediul nostru occidental.

Actorii nu se bucurau de prea multă consideraţie socială. Foarte mulţi erau recrutaţi din sclavi ; alţii proveneau din copii vînduţi de părinţii lor, din copii furaţi sau din copii găsiţi. Duceau mai mult o viaţă ambulantă. Activitatea lor n-avea caracter de constanţă ; erau angajaţi în mod temporar, pentru diferite serbări civile sau religioase, pentru ceremonii ocazionale, pentru reprezentaţii organizate cu prilejul anumitor evenimente sociale sau politice. Plata ce li se oferea era mică, aproape mizerabilă.

Cîteodată, rolurile feminine erau interpretate de femei ; de cele mai multe ori, însă, ele erau atribuite actorilor tineri. Jocul n-avea sobrietate, în special din cauza abundenţei de elemente mimice : acrobaţii, jocuri de echilibristică, figurări, poze curioase şi groteşti, gesturi simbolice, jonglerii etc. Actorii nu-şi

ştiau bine rolurile ; adeseori suflerii îi urmau pas cu pas, chiar pe scenă. Textele erau rostite pe un ton subţire, nenatural, cu destulă pornire declamatorie în el, dar lipsit de gravitate. Această declamaţie teatrală era de fapt o melopee monotonă, în care intensitatea pasiunilor era exprimată nu prin valori concentrate sau prin articulări intime ale cuvîntului şi ale intonaţiei, ci prin coborîri sau urcări exterioare ale vocii. Costumele se integrau şi ele în această notă : erau făcute din mătăsuri lucitoare, de culori stridente, păstrau caractere arhaice şi dădeau în totul o magnificenţă ireală, spectaculoasă dar neimpunătoare, prin lipsa ei de verosimilitate. Putem contempla imaginea lor, în picturile de pe vechile porţelanuri. Realismul scenic din vechiul teatru chinez lua adeseori forme naive. Nu se ştia, de pildă, să se facă figurări discrete ; fardul nu mai era fard, adică o culoare de moment a pielii, ci uneori se transforma într-un adevărat tatuaj ; pentru a se figura o luptă, curgea sînge în mod abundent din pungi speciale disimulate sub veşminte etc. Cît despre redarea stărilor sufleteşti, de bucurie sau de durere, de groază sau de pasiune, aceasta era făcută cu intensitate, în aşa fel încît faptele de pe scenă să se apropie cît mai mult sau chiar să se confunde cu reprezentarea realităţii.

Partea muzicală era bine reprezentată. De regulă, declamaţia poetică se făcea cu acompaniament muzical. Faptul este încă frecvent în teatrul modern chinez. Instrumentele folosite azi nu sînt departe de cele ce se practicau în antichitate. E vorba de instrumente de corzi, de suflat, la care se adăugau timpane şi tam-tam-uri. Ca şi la greci, muzica avea şi o semnificaţie rituală, făcînd parte din legile civile şi religioase ale comunităţii.

Situaţia dansului, însă, a fost mai inegală. În trecutul foarte îndepărtat, dansul se afla la chinezi în mare cinste. Erau dansuri în onoarea Fiului Cerului, pe care trebuia să le execute înşişi fiii împăratului. Dar, cu timpul, dansul şi-a pierdut acest prestigiu. Nota lui sacră a alunecat încetul cu încetul pe panta divertismentului şi a unor voluptăţi rudimentare. Totuşi, trupele de dansatori s-au menţinut în mod permanent, fiind întreţinute chiar de către curtea imperială. Ele susţineau partea coregrafică în reprezentaţiile de teatru, figurau în ceremoniile publice, compuneau spectacole de balet şi jucau pantomime. În oraşele de provincie, manifestările acestor trupe se amestecau adesea cu jongleri, cu scamatori şi cu dresori de animale. În ce priveşte concepţia chineză de dans, aceasta avea trăsături comune cu cea indiană ; ea consta mai mult din poze şi inflexiuni ale corpului decît din înlănţuiri ale mişcărilor, susţinute de o idee conducătoare.

4. Opere dramatice

O clasificare, în general admisă de către ştiinţa literară, stabileşte în teatrul chinez şapte categorii de piese :

a. drame *istorice ;* stilul lor este îngrijit, şi subiectele se bucură de principala preţuire publică ;

b. drame *miraculoase,* în care materialul aventurilor puse în scenă este luat în bună parte din superstiţiile populare ;

c. drame *judiciare ;* acestea pun în scenă o seamă de afaceri celebre despre care analele Chinei vorbesc cu interes ; dramatizarea scoate în evidenţă

aici trei serii de fapte : monstruozitatea crimei, înţelepciunea justiţiei şi a judecătorilor, necesitatea expiaţiei ; conţinutul lor de reportaj le face mai puţin literare decît pe celelalte, însă reprezentarea lor a pasionat întotdeauna mulţimea spectatorilor ;

d. drame *domestice*, cuprinzînd scene de moravuri, întîmplări obişnuite din viaţă, conflicte de familie etc. ;

e. drame de *caracter*, mai puţine la număr, dar interesante prin felul cum aduc în teatru principiile moralei chineze ;

f. comedii de *intrigă ;* faţă de celelalte categorii de piese dramatice, acestea sînt cele mai numeroase ; multe din situaţiile lor, în care acţiunea este condusă de către curtezane sau de către „entremetteuses", ne amintesc, prin îndrăznelile lor licenţioase, de spiritul comediilor lui Aristofan şi ale lui Plaut ;

g. drame *mitologice*, în care apar numeroase elemente de operă şi de feerie.

Cea mai cuprinzătoare imagine a teatrului chinez, după cum am mai spus, o putem avea din colecţia „Cele o sută de drame ale dinastiei Yuan". Vom face apel la ea pentru cîteva rezumări, menite să ne exemplifice cele arătate mai sus.

Nemîngîierea împăratului Han. E o dramă istorică, al cărei subiect tratează despre un eveniment celebru în cronica tătară. Faptul a inspirat pe mulţi artişti ai Chinei vechi : pictori, poeţi, dramaturgi. Teatrul, însă, i-a dat cea mai largă popularizare.

Drama începe prin apariţia pe scenă a lui Hancen Yu, hanul tătarilor, care se anunţă publicului cu cuvintele : „Sînt Hancen Yu, vechi locuitor al acestor pustiuri nisipoase, singurul stăpîn al ţinuturilor de la miazănoapte ; meseria noastră este vînătoarea sălbatică ; ocupaţia noastră de căpetenie este războiul". A venit în fruntea unei armate de o sută de mii de oameni, ca să ceară împăratului Han mîna unei principese din familia imperială chineză şi un tratat de alianţă cu China.

Ce se întîmplase între timp ? Împăratul Han îşi desfiinţase vechiul său harem şi acuma se preocupa să-şi constituie un altul. Agenţii lui cutreierau ţara ca să găsească pentru aceasta femeile cele mai frumoase. Multe familii vedeau în propunerile agenţilor o cinste, şi chiar încărcau cu daruri pe ministrul Mau Yen-ceo, demnitarul care dirija alegerea. În ţinutul Cingtu, ministrul a întîlnit pe Ceao Keun, o fată tînără de o frumuseţe răpitoare. Cum însă tatăl său, un fermier sărac, nu putea plăti suma cerută de Mau Yen-ceo, acesta i-a desfigurat portretul pentru ca atenţia regelui să nu se oprească asupra lui ; pe deasupra, a făcut-o şi prizonieră.

Fata trăia închisă într-o aripă izolată a palatului. Într-o seară, pe cînd se plimba prin grădinile sale, împăratul a rămas impresionat de nişte sunete armonioase de luth ce veneau din apropiere. A cerut să-i fie adusă cîntăreaţa. Era Ceao Keun, prizoniera. Împăratul s-a simţit dintr-o dată fermecat de frumuseţea tinerei fete. După ce aceasta i-a povestit chinurile îndurate din cauza ministrului nemilos, împăratul a dispus întemniţarea acestuia, iar pe Ceao Keun a făcut-o principesă imperială.

Însă Mau Yen-ceo, ministrul perfid, nu s-a lăsat întemnițat. Prevăzînd ce i s-ar putea întîmpla, s-a refugiat din timp în tabăra tătarilor, stăpînit cu cruzime de dorința de a se răzbuna. Aici, cere să vadă pe regele tătar și în fața acestuia urzește o intrigă îngrozitoare. Îi spune, anume, că frumoasa principesă Ceao Keun ar fi răspuns cu bucurie la cererea solului său, dar că împăratul Han s-a opus ; ba mai mult, l-a și condamnat la moarte pentru că a îndrăznit să-i atragă atenția asupra felului cum acest refuz ar putea să zdruncine pacea dintre cele două popoare. În concluzie, înmînîndu-i portretul fetei, intrigantul a adăugat : „trimiteți un nou mesager ; sînt încredințat că de astă dată cererea vă va fi împlinită !"

Ne aflăm, din nou, la curtea împăratului Han. Ceao Keun este acum favorita și principala soție a suveranului. De dragul ei, împăratul stă aproape tot timpul în harem ; treburile statului sînt părăsite, spre marea nemulțumire a supușilor. Cererea hanului tătărăsc s-a produs fără întîrziere, dar monarhul îndrăgostit a respins-o cu indignare. Drept urmare, ținuturile chineze au fost invadate de tătari. Jalea în țară este mare. Scăparea stă acum în hotărîrea principesei. Cu lacrimile în ochi, aceasta cere împăratului Han îngăduința de a se sacrifica, acceptînd căsătoria propusă. Îndurerat, constrîns de împrejurări, regele primește. Scena în care regele și curtea sa conduc pe tînăra principesă pe podul unde trebuia predată emisarului tătar este emoționantă. Toți resimt sfîșietor această durere. Are loc căsătoria hanului tătar ; o dată cu aceasta, se dă și ordinul de retragere a trupelor tătare. Dar Ceao Keun nu era ființa care să poată suporta noua ei soartă. Ajunsă la fluviul Iubirii, ce despărțea cele două țări, ea va cere o cupă de vin, va face o libațiune în cinstea împăratului Han și apoi se va arunca în apele fluviului, punîndu-și astfel capăt zilelor.

Acțiunea, însă, nu se oprește aici. Ceao Keun îi apare împăratului Han în somn, îi anunță că i-a rămas credincioasă, îi spune ce s-a întîmplat și își ia de la el ultimul rămas bun. Împăratul se trezește, tulburat. Curînd, știrile venite îi vor confirma visul. Hanul tătar este și el copleșit ; emoționat de sacrificiul sublim al principesei, renunță la război și oferă adversarului său pacea.

Împăratul Han continuă să-și strige deznădejdea : „Da, mă voi duce la mormîntul ei înverzit în fiecare zi ; dar pe ea, pe ea, cum oare aș mai putea-o revedea !"

Povestea tinerei principese, ca și durerea împăratului au în ele un dramatism intens, mișcător. Lumea chineză încă îi păstrează cultul. Legenda continuă să înfioare sufletul popular. Credința comună afirmă că mormîntul încă există și că el rămîne mereu verde, în vreme ce în jur totul este uscat de vînturile și arșița deșertului.

Cercul de cretă. Subiectul acestei piese, celebră și ea, aduce pe scenă una din acele situații judiciare într-atît de populare, încît aproape că a intrat în legenda chineză.

Asistăm, de fapt, la o transpunere în situații și colorituri chineze a legendei biblice despre judecata regelui Solomon. Facem cunoștință cu o căsnicie chineză poligamică. Soția principală e vicioasă și lipsită de caracter, în vreme ce soția secundară este demnă și onestă. Prima femeie își bate joc de soțul

său și are ca amant pe un grefier de tribunal. Cealaltă, deși o fostă curtezană, își respectă soțul și este pătrunsă de sentimente nobile. În complicitate cu amantul său, prima soție își ucide soțul; după aceea denunță tribunalului pe cealaltă soție, ca fiind autoarea omorului. Judecătorul, un om venal și ignorant, condamnă fără probe pe Hai Tang; în plus, îi ia acesteia și copilul, reclamat de soția criminală, pentru ca astfel să-și asigure beneficiul întregii moșteniri.

Lucrurile ar fi luat această cale criminală, dacă judecătorul suprem nu s-ar fi simțit obligat să se ocupe cu mai multă grijă de acest proces neobișnuit. Avea mandat și să pedepsească fără cruțare pe judecătorii nevrednici. Ordonă să se deseneze cu creta un cerc pe pardoseala sălii de judecată, așază în mijlocul acestuia pe copil și ordonă celor două femei să-l tragă fiecare înspre partea ei, urmînd să se stabilească astfel cui să revină copilul. De două ori, pe rînd, prima soție a cîștigat. Paznicii, atunci, se năpustesc cu lovituri brutale asupra nefericitei Hai Tang. În toiul durerilor, aceasta găsește însă tăria să strige: „loviți-mă, prefer să mor sub loviturile voastre decît să rănesc acest copil pe care l-am crescut cu atîta trudă!" Era ceea ce trebuia, pentru ca judecătorul suprem să-și dea seama de tot. „Destul — va striga el — cercul de cretă a pus în lumină ce e adevăr, și ce e minciună; știm acuma care este mama cea adevărată." Hai Tang primește copilul. Chemați în fața judecătorului, cei doi complici se acuză unul pe altul. Sfîrșitul, ca în toate dramele chineze, dă satisfacție adevărului și dreptății. Judecătorul necinstit va fi pedepsit; martorii falși vor primi cîte douăzeci și patru de lovituri de baston; în sfîrșit, femeia adulteră și concubinul ei vor fi condamnați la moarte lentă, pe o piață publică. Cu alte cuvinte, totul se va încheia în așa fel, încît principiile de morală publică să fie respectate în întregime și ca nevoia populară de justiție distributivă să fie împăcată.

Sclavul bogățiilor lui (Avarul). Această piesă e socotită printre cele mai reprezentative comedii de caracter ale literaturii dramatice chineze. Subiectul ei e viu, antrenant, cuprinzînd atît situații de vervă și umor satiric, cît și situații mai de adîncime, obligînd la reflecții filozofice asupra lucrurilor și asupra oamenilor.

La început, eroul nostru era un om oarecare. A avut însă nenorocul să găsească o comoară, și din acea clipă să devină omul cel mai zgîrcit din orașul său. Și înainte era zgîrcit, dar sărăcia îi acoperea această trăsătură și faptul trecea astfel neobservat; acum, însă, bogăția i-a scos viciul în lumină, totul contribuind de acum înainte ca acesta să i se accentueze. În fericirea de care se lasă cuprins, există totuși o umbră: nu are copii, nu de altceva, dar care după moartea lui să-i întrețină cultul. Se gîndește deci să cumpere unul, ceea ce și face. A găsit însă mijlocul să nu plătească nimic, pretextînd că prețul cumpărării a fost obligația ce și-a luat-o de a hrăni copilul.

Eroul nostru a îmbătrînit. Zgîrcenia lui, departe de a se atenua, a crescut. Își refuză, din cauza zgîrceniei, chiar și dorințe elementare. Totuși, într-o zi n-a mai putut rezista poftei de a mînca friptură de rață. Iată-l, deci, tratînd cu negustorul prețul fripturii, și în același timp înmuindu-și din plin toate cele cinci degete de la mînă în sucul gustos al raței fripte. Bineînțeles, nu s-au ajuns din preț și n-a cumpărat-o. Ajuns acasă, și-a servit masa lui obiș-

nuită din orez fiert în apă, de astă dată însă îmbogăţită cu suc de raţă friptă, pe care îl sugea cu deliciu de pe degetele unse pe cînd se afla în taraba negustorului. La fiecare lingură de orez fiert, îşi sugea cîte un deget. S-a întîmplat că la a patra lingură, doborît pe neaşteptate de oboseală, a adormit. Pe cînd dormea, căţelul din casă i-a lins degetul ce rămăsese nesupt, pe al cincilea. Deşteptîndu-se şi văzînd aceasta, cuprins de mînie şi desperare, zgîrcitul cade bolnav la pat. Sfîrşitul îi este aproape. Cere să vadă sicriul în care fiul său îl va aşeza. Acesta îi declară că din dragoste filială ar vrea să-l îngroape în cel mai frumos sicriu cu putinţă, făcut din cel mai bun lemn de brad. Deşi e pe patul de moarte, zgîrcitul se cutremură. Nu ! aceasta nu trebuie să se întîmple. N-are atîţia bani, pentru o asemenea risipă. El ştie că în grajd, într-un colţ, se află o varniţă azvîrlită : „în aceea să fie pus !"... Şi, dacă, eventual, n-ar încăpea în ea, să i se taie trupul în două, dar nu întrebuinţîndu-se barda cea nouă, ca să nu se ciobească, ci cea veche, care este încă bună...

Desigur, zugrăvirile satirice au în exagerările lor o notă de simplism şi de naivitate. Totuşi, trăsătura de caracter a zgîrceniei, mergînd cu pornirile ei pînă la anularea absurdă a vieţii şi a drepturilor ei elementare, e bine prinsă. Sub acest raport, opera dramatică a autorului chinez — rămas pînă acum neidentificat — poate sta în rînd cu inspiraţia lui Plaut şi a lui Molière.

Exemplificările de mai sus, deşi puţine şi rezumative, ne pot face totuşi o idee despre conţinutul, culoarea, atmosfera şi stilul dramaturgiei chineze. Ne dăm seama că aceasta se mişcă pe registre bogate. Suflul tragic îi lipseşte ; în schimb, drama şi comedia sînt genuri pe care le-a pătruns, ale căror forme şi semnificaţii îi sînt cunoscute. În orice caz, teatrul chinez a înţeles încă de la început că este în misiunea scenei şi a poeziei dramatice să zugrăvească moravuri, să le aducă în atenţia sensibilă a publicului şi astfel să contribuie în linie morală la corectarea sau la perfecţionarea lor.

5. Despre teatrul japonez

E nevoie, pentru a întregi această imagine a vieţii dramatice în Extremul Orient, să aruncăm cîteva priviri sumare şi asupra teatrului japonez. Faptul nu e uşor. Ducem încă lipsă de documentaţia necesară. Ştim, cu precizie, că teatrul japonez este foarte vechi ; mai ştim că regula tradiţională de a se întrebuinţa în dramă sau în comedie numai două personaje n-a îngăduit literaturii dramatice să aibă în subiectele sale prea multă varietate. Textele, însă, ne sînt cu totul necunoscute. Dispunem de ceva mai multe date, în ce priveşte organizarea spectacolelor, felul lor de desfăşurare, arhitectura teatrelor, costumaţia, acompaniamentul muzical şi, în genere, mişcarea scenică. Aceasta, pentru că întocmai ca şi la chinezi, în manifestările moderne de teatru japonez spiritul tradiţionalist al poporului a păstrat multe date şi înfăţişări vechi.

Se crede că teatrul japonez a fost tot atît de mult în stima poporului, ca şi la greci. În orice caz, teatrul japonez oferă mai multe puncte de apropiere cu cel grec, decît teatrul chinez. S-a remarcat — şi, probabil, nu fără dreptate — că şi teritoriul japonez seamănă cu acela în cadrul căruia a putut

înflori teatrul grec : munţi, coaste, ţărmuri dantelate, ţinuturi insulare, întrepătrunderi continue ale apei cu pămîntul şi, pe deasupra, aceleaşi colorituri ale luminii, ale valurilor şi ale cerului.

Tradiţia aminteşte despre nişte cuvinte nebuneşti *(Kiyôghên)*, alcătuind un fel de act bufon, ce era intercalat în desfăşurarea spectacolelor. Critica se întreabă dacă nu e cazul să vedem în aceasta ceva asemănător ditirambului, din care ştim că s-au dezvoltat tragedia şi drama satirică.

E clar că şi teatrul japonez a început prin a avea caracter religios, după cum e clar că, evoluînd, el şi-a asociat din ce în ce mai multe elemente profane. În ce fel s-a făcut această tranziţie, prin ce trepte şi cu ce mijloace, e mai greu de stabilit. Se bănuieşte că, la un moment dat, întrucît legendele divine nu mai puteau realiza destul dramatism pe scenă, acţiunea a trebuit să fie întărită prin elemente epice, adică prin fapte curajoase şi însufleţite ale eroilor. O dată ce asemenea împrumuturi au fost încetăţenite, subiectele dramatice s-au putut înmulţi în mod simţitor. Şi aici, s-au făcut apropieri de greci : astfel, luptele epice dintre Taira şi Minamoto, frecvente în dramaturgia japoneză, au fost asemănate cu lunga rivalitate dintre Atrizi şi Pelopizi.

Piesele vechi, aşa-numitele *nô*, erau jucate numai cu doi interpreţi. Dialogul propriu-zis, marcînd acţiune şi situaţii, a început să se dezvolte doar tîrziu, în secolul al XVI-lea e.n. Cercetătorii au stabilit existenţa unui personaj care avea rolul de intermediar poetic între actori şi spectatori. Uneori acesta se adresa publicului, lămurindu-i sau interpretîndu-i situaţii din piesă ; alteori se întorcea spre actori, îndemnîndu-i, dîndu-le sfaturi, făcîndu-le curaj sau chiar certîndu-i pentru jocul şi comportarea lor. S-a spus că funcţiunea acestui personaj ar fi avut puncte de asemănare cu aceea a corului din dramele greceşti.

Punerea în scenă a pieselor *nô* era condusă cu grijă şi demnitate. Costumele aveau o măreţie sobră ; pe lîngă rolul lor decorativ, aveau şi semnificaţii rituale. Nu se urmărea obţinerea de efecte artificiale ; legătura între scenă şi public se făcea direct, fără a se recurge la procedee iluzioniste. Masca avea o întrebuinţare mai restrînsă decît la greci ; o purtau protagoniştii şi actorii care jucau roluri feminine sau personaje supranaturale. Toate acestea ne obligă să credem că reprezentaţiile dramatice în cauză aduceau pe scenă nu simple prilejuri de divertisment, ci subiecte de un ordin mai grav, mergînd pînă la semnificaţii morale şi religioase. Cu alte cuvinte, ele ar fi însemnat în teatrul japonez ceea ce au însemnat la greci dramele eschiliene.

Jocul actorilor era făcut din expresii ritmate ce puteau să va-



Teatrul japonez. Reprezentarea unei *nô. (După o gravură japoneză în lemn.)*

rieze bogat, de la gesturi încete, abia perceptibile, pînă la mişcări vii şi precipitate. De remarcat, însă, că şi unele şi celelalte erau conduse cu un rar simţ al preciziei. Semnele convenţionale abundau, formînd o bogăţie caracteristică în această artă scenică. Împletite de aproape cu ritmări muzicale, ele alcătuiau un instrument sensibil şi armonios pentru a exprima gama sentimentelor omeneşti.

Decadenţa teatrului clasic japonez, deşi petrecută de curînd (sec. XVII—XVIII e.n.), s-a produs în forme asemănătoare cu cea din antichitatea greco-romană. Textul poetic, cu implicaţii de gîndire şi de sensibilitate superioară, a fost eliminat de către reprezentaţii uşoare, făcute din dans, din mimică şi din jocuri de marionete. Cu alte cuvinte, pieselor *nô* le-au urmat piesele *Kabuki*. O dată cu acestea, publicul cultivat a început să se depărteze de teatru. Poziţia actorului s-a degradat şi ea. În piesele *nô* adesea autorii îşi interpretau ei înşişi rolurile principale, aşa cum la greci făcuseră Eschil, Sofocle şi Aristofan. O dată cu piesele *Kabuki*, această tradiţie nobilă va înceta ; de acum înainte, rolurile vor rămîne doar pe seama actorilor de profesie, socotiţi ca elemente sociale inferioare, întocmai ca histrionii la romani. Samuraii, ca păstrători ai tradiţiilor naţionale, vor socoti de datoria lor de a nu mai asista la reprezentaţiile de teatru. Inspiraţia poetică, de acum înainte, va lăsa din ce în ce mai mult de dorit ; nu va mai aspira la înălţimi spirituale, ci se va lăsa prinsă cu uşurinţă de gusturi scăzute şi vulgarizatoare. Tendinţa de a se pune accentul pe latura materială a spectacolelor va constrînge drepturile spiritului să intre tot mai mult în umbră. Faptul se va vedea, mai cu seamă, în alegerea şi compunerea subiectelor : acestea vor aluneca înspre un realism brutal, neartistic, alimentat cu intrigi complicate şi doritoare de efecte senzaţionale. Textele literare vor fi din ce în ce mai sărace, mai sterile ; în schimb, luxul scenic va spori în mod simţitor, aducînd astfel o slabă compensaţie crizei poetice şi crizei morale din teatru.

6. Incheiere

Teatrul chinez şi teatrul japonez trebuie judecate după alte criterii decît acelea ale teatrului nostru european. Au un alt ritm, alte colorituri, alt timp de desfăşurare şi, în general, altă expresie poetică. Evoluţia lor a fost mai înceată. În epoci relativ moderne, ele îşi păstrează încă forme vechi. Antichitatea lor s-a prelungit mult, pînă aproape în timpurile noastre, în pas cu evoluţia socială respectivă. Explicaţia stă în aceea că orientarea lor tradiţionalistă, cu un cult foarte marcat al formelor strămoşeşti, le-a ţinut departe de spiritul mai viu al inovaţiilor moderne.

Totuşi, atît în teatrul vechi chinez cît şi în cel japonez, se pot recunoaşte fapte de structură şi fapte de evoluţie asemănătoare cu cele din teatrul grec. Pe unele din acestea le-am menţionat în dezvoltările de mai sus. Ce trebuie să deducem, oare, din această împrejurare ? Critica şi cercetările de specialitate s-au întrebat mult asupra problemei şi continuă să se întrebe. Este vorba de ecouri şi influenţe exercitate de către teatrul grec, sau de fapte care au răsărit spontan, prin intuiţia şi puterile locale de creaţie ? Sînt în joc forme şi manifestări propagate pe căi istorice, sau sînt fapte care ţin de însăşi natura teatrului şi de evoluţia lui firească ?

E greu să afirmăm că pătrunderea teatrului grec s-a putut produce, cu tărie, pînă în puncte atît de îndepărate. În orice caz, istoria vine în această chestiune cel mult cu supoziţii, nu şi cu fapte precise. Ecouri, bineînţeles, au existat. Cît despre o influenţă susţinută, bazată pe raporturi, pe afinităţi şi pe adeziuni spirituale, e riscat să se vorbească. Mai legitimă rămîne deci cealaltă părere. Formele teatrului chinez şi japonez s-au configurat spontan, pe baza condiţiilor specifice social-economice. Aceste popoare au avut, în înseşi trăsăturile lor constitutive ca factori de cultură, chemarea şi înţelegerea ideii de teatru.

UN ALT TEATRU ASIATIC: TEATRUL PERSAN

1. O precizare prealabilă cu privire la antichitatea acestui teatru

Prin capitolul de faţă ne abatem de la linia cronologică a antichităţii propriu-zise. Faptele despre care ne vom ocupa în cuprinsul lui se situează relativ tîrziu, după cucerirea Persiei de către arabi, care s-a petrecut în secolele IX—X e.n. Cît despre operele dramatice asupra cărora ne vom opri, unele păreri de specialitate pretind că ele ar data din secolul al XV-lea, constituind nişte piese asemănătoare cu misterele medievale din Occident şi alcătuind astfel o replică orientală a ideii aduse în viaţa teatrului de către drama creştină. De fapt, din secolul al XV-lea ar data doar transpunerea lor în limba persană; în realitate, ele au fost compuse şi jucate cu mult înainte în limba arabă, într-o epocă greu de determinat, de către populaţiile *cheite,* adică populaţiile persane care după marea schismă — ce separă şi azi pe turci de perşi — a rămas credincioasă tradiţiilor naţionale.

Pentru poporul în sînul căruia s-a dezvoltat, acest teatru a însemnat întîia sa concepţie dramatică, întîia transpunere pe scenă a unei concepţii naţionale de viaţă, deci — dacă se poate spune aşa — a reprezentat antichitatea sa în materie de teatru. Asemănarea cu misterele din teatrul religios european, deşi împărtăşită de cercetători cu autoritate, rămîne totuşi discutabilă. Mult mai întemeiată pare cealaltă opinie: aceea care stabileşte filiaţiuni caracteristice între drama greacă şi *treazies*-urile persane. Cultura arabă a avut încă de la început un mare respect pentru cultura greacă. Arabii traduceau cu interes operele celebre ale antichităţii elene. Persanii, ei propriu-zis, i-au dispreţuit mult pe greci, considerîndu-i barbari; însă, prin intermediul arab, au putut veni în contact cu cultura acestora, şi bineînţeles le-au simţit influenţa. Dramelor persane li s-au găsit puncte de asemănare cu Eschil şi într-o anumită măsură şi cu Euripide. Erau concepute simplu, ascultînd parcă de regulile fixate de Aristotel în *Poetica.* Acţiunea decurgea liniar, cu peripeţii puţine, desfăşurîndu-se asupra ei înseşi, în jurul unui punct fix. Totul era învăluit într-un ton religios grav, stăruitor, de natură să pună în lumină sentimentul durerii, ca esenţă a vieţii şi a frămîntării omeneşti. E drept, armonia ce se desprindea din toate acestea nu mai era ca în dramele greceşti o armonie limpede, euritmică, ci cuprindea mai degrabă accente stranii, ca nişte sunete funebre, făcute să impresioneze adînc inimile spectatorilor. Soarta martirilor e



Teatrul indian. Dansatoare. *(Sculptură din secolul VIII—IX e. n.)*



Teatrul persan. Mahomet desemnînd ca succesor pe ginerele său, Ali. *(Miniatură persană din secolul al XVI-lea.)*

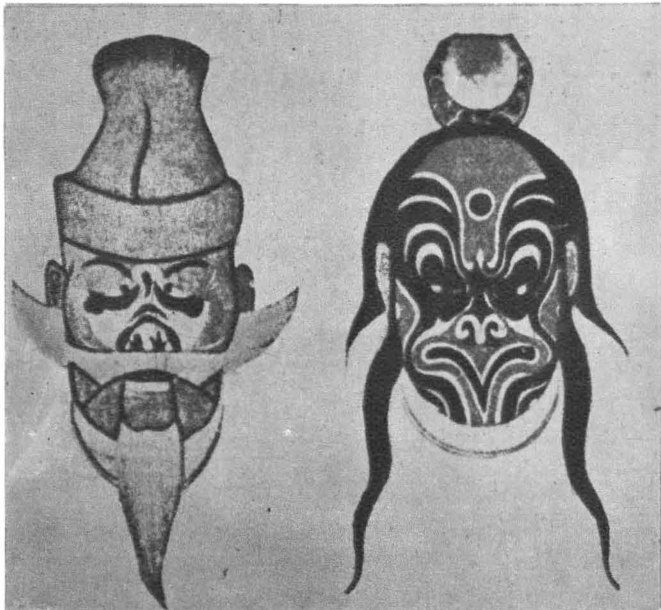


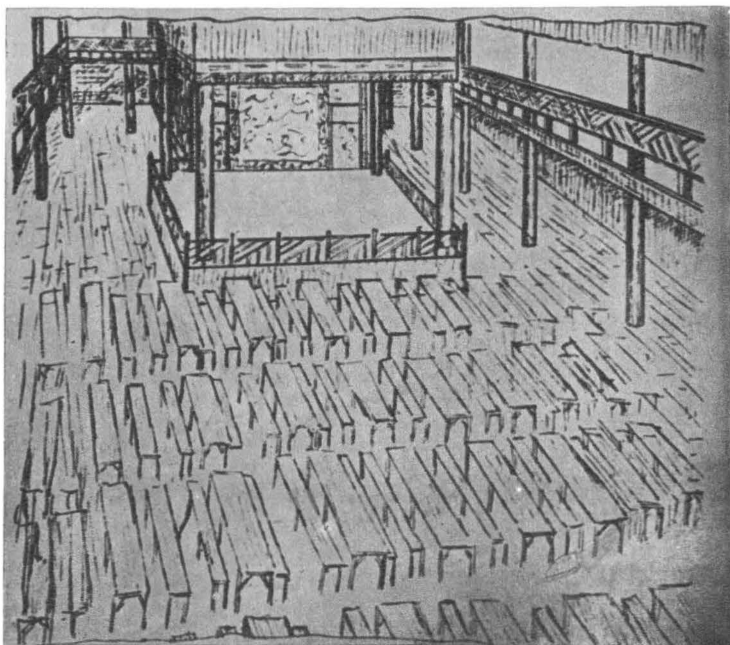
Actori chinezi: împăratul (stînga) și un general (dreapta).
(După Arlington, op. cit.)



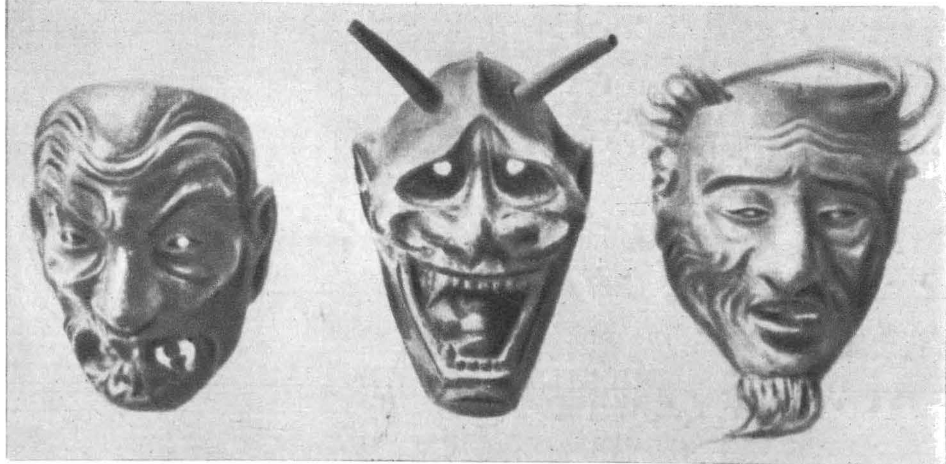
Scenă dintr-o comedie chineză.
(După Arlington, op. cit.)

Măşti din teatrul chinez





Interiorul unui teatru chinez. ***(După Silvio d'Amico, op. cit.)***



Măşti de actori in ↑ piesele *nô*.

Mască feminină dintr-o ← piesă *nô*.





Teatrul japonez. Interiorul unui teatru *Kabuki*. *(Pictură japoneză din secolul al XVII-lea.)*

marcată cu tragism, în aşa fel încît în orice moment să smulgă lacrimi şi suspine. Atmosfera lirică stăruie tot timpul, predominînd asupra acţiunii. Corul, ca personaj, a dispărut ; în schimb, monodia lui a trecut pe seama protagonistului, care adeseori în cursul acţiunii intonează rugăciuni şi imnuri.

Cercetătorii de specialitate şi-au mai îndreptat privirile şi într-o altă direcţie. S-au întrebat, anume, dacă dramele persane n-ar trebui puse mai degrabă în legătură cu dramele sanscrite. Curînd, însă, această ipoteză a fost înlăturată. Dramele persane erau mult prea simple, în raport cu poetica sanscrită, despre care ne amintim că se prezenta ca o încrengătură extrem de complicată de genuri şi nomenclaturi. Cel mult, între cele două serii de drame au fost identificate unele asemănări de organizare materială. De pildă : desfăşurarea jocurilor scenice pe nişte estrade mobile improvizate la răscruci de străzi sau pe pieţe deschise, sărăcia decorului ş.a. Hinduşii, ca şi chinezii, au cultivat pe scenele lor dramatice piese de caractere diferite, alternînd repertorii serioase cu altele vesele, şi deopotrivă repertorii religioase cu altele laice. Spre deosebire de aceştia, persanii n-au urcat pe scenă decît subiecte religioase. Faptul e important ; el îndepărtează cu totul ipoteza influenţei hinduse, obligîndu-ne să căutăm izvoarele teatrului persan în alte direcţii.

2. Cîteva date istorice

Mişcarea literară în care trebuie să încadrăm producţia persană de teatru a început după cucerirea ţării de către arabi şi după convertirea populaţiei la religia mahomedană. Prin această cucerire Persia, departe de a-şi înceta existenţa, a renăscut la o viaţă nouă. Şi-a constituit o civilizaţie regenerată, fără a se depărta radical de tradiţiile ei naţionale.

Cucerirea musulmană a fost resimţită cu un lung sentiment de durere, dar nu şi de înfrîngere. Feudatarii din apropiere de Bagdad, reşedinţa califatului, au primit situaţia mai cu supunere ; în schimb, feudatarii mai îndepărtaţi şi guvernatorii provinciilor orientale au ţinut să ducă o politică de emancipare. În această acţiune, au căutat să se sprijine pe populaţiile de bază ale ţării, şi mai cu seamă pe pătura micilor proprietari rurali, ca fiind cea mai legată de obiceiurile locului. Pentru a cîştiga încrederea acestora şi pentru a le încălzi inimile, principii conducători s-au gîndit să reactualizeze cultul tradiţiilor istorice şi naţionale, cu amintirea dinastiilor din trecut şi cu faptele legendare ale eroilor. Principii în cauză se convertiseră de mult la islamism ; aceasta, însă, nu-i împiedica să glorifice o religie şi un trecut naţional în care trebuia să troneze spiritul lui Zoroastru. S-au înconjurat de poeţi şi cîntăreţi. La curţile lor, aceştia au început să găsească sprijin şi un climat favorabil de manifestare. Vechile balade populare au fost readuse în mare cinste. Un spirit de emulaţie punea stăpînire pe cugetele poeţilor persani, a căror artă începea din nou să-şi croiască drumuri sigure şi luminoase.

În secolul al X-lea, poetul Firdusi, care a trăit multă vreme pe lîngă sultanul Mahmud, cel mai vestit susţinător al acestei renaşteri literare, a compus *Schâh-Namâh,* poem ilustru despre vechii regi ai Persiei, însumînd şaizeci de mii de *béits*-uri sau versuri. Într-un moment — după cum remarcă Sainte-Beuve — în care Franţa se afla după agonia ultimilor Carolingieni în plină epocă de fier sau epocă barbară, Persia adăpostea un mare poet popular, ale

cărui cîntece circulau din gură în gură ca nişte bunuri comune, cristalizînd în ele geniul şi temperamentul întregului popor.

În mişcarea literară amintită se înscrie şi teatrul. Dramele persane şi-au împrumutat subiectele din istoria sfîntă musulmană. Viaţa profetului Mohamed şi a principilor din familia sa stă în centrul acestor subiecte. Alături de acestea găsim şi subiecte scoase din diferite comentarii arabe asupra Coranului. Cele mai de seamă subiecte, acelea în care putem recunoaşte mai bine concepţia persană şi o vibrare mai intensă a sentimentului naţional, sînt date de moartea lui Ali, ginerele profetului, şi a fiilor săi Hasan şi Husein. *Treazies*-urile, adică dramele vechi persane, datoresc acestor subiecte din urmă principala lor realizare.

Istoriceşte vorbind, iată care sînt faptele. Mohamed şi-a desemnat urmaşul în persoana ginerelui său Ali, supranumit Leul lui Alah (Ecedulah). După moartea profetului, acesta a fost constrîns să cedeze califatul, întîi lui Abu-Bekr, apoi lui Omar, şi în cele din urmă lui Osman. Abia după aceştia, deci în al patrulea rînd, a putut şi el să guverneze. Dar faptul n-a durat decît cîţiva ani, pentru că Ali a fost asasinat de către adversari fanatici pe pragul moscheii din Kufa. Cu soţia sa, Fatma, fiica unică a profetului, Ali a avut doi fii : pe Hasan şi pe Husein. Primul a murit la Medina, se crede otrăvit de către soţia sa, fiică a califului Mohavia ; celălalt a pierit şi el în deşertul Karbela, măcelărit de către soldaţii califului Yezid, fiul şi succesorul lui Mohavia. Legenda pretinde că Husein ar fi căpătat treizeci şi trei de răni şi că n-a părăsit lupta decît o dată cu scurgerea ultimului strop de viaţă. După cădere i s-a tăiat capul, pentru a fi trimis la Damasc. Sora sa Renid, împreună cu femeile din harem, au fost luate prizoniere şi tîrîte cu lanţuri la mîini, desculţe, în oraşul califului. Din moartea celor doi imami, Hasan şi Husein, s-a născut marea schismă care a despărţit pentru totdeauna pe perşi de turci. Primii, recunoscînd succesiunea la califat ca istorică şi legitimă, au primit denumirea de *suniţi ;* ceilalţi, negînd atît din punct de vedere civil cît şi din punct de vedere religios autoritatea acestei succesiuni, s-au numit *cheiţi.*

Adversitatea dintre suniţi şi cheiţi a continuat multă vreme. Cele două tabere se acuzau reciproc de erezie. Califii omiazi, de la Mohavia pînă la Omar al II-lea, ordonaseră ca în fiecare zi, în rugăciunile publice, să se rostească blesteme împotriva lui Ali şi a întregii lui rase. Abia tîrziu, în anul 367 după *egira* [1], această ură s-a stins cu totul ; în memoria lui Ali s-a construit atunci un mormînt somptuos, pe care persanii l-au numit : *templul împărţitorilor de lumini.* Cheiţii, considerînd pe Ali şi pe succesorii săi ca singuri moştenitori legitimi ai profetului, au pus schisma sub numele lui Ali şi au dat astfel naştere mai multor dinastii : Alizii, Fatimiştii, Edriciţii şi Ismailienii. Dintre toate, cea mai glorificată a fost dinastia Alizilor. Dramaturgia persană i-a consacrat, şi ea, principala sa preocupare.

3. Treazies-urile

Să ne apropiem, acum, de conţinutul cîtorva din cele mai cunoscute *treazies*-uri persane. Pentru aceasta, împrumutăm din traducerile, studiile şi comentariile făcute la jumătatea secolului trecut de către Alexandru Ceodzko,

[1] Fuga lui Mohamed de la Mecca la Medina, dată de la care începe era mohamedană (anul 622 e.n.).

fost consul al Rusiei în Persia, filolog celebru, numit mai tîrziu profesor de literatură slavă la Collège de France, considerat încă şi astăzi drept un mare cunoscător în materie de dramaturgie veche persană.

a. *Trimisul lui Dumnezeu.* Profetul Mohamed este înştiinţat de către un mesager divin că nepoţii săi Hasan şi Husein sînt destinaţi martiriului, dar nu pentru că ar fi comis greşeli, ci pentru că au fost aleşi ca răscumpărători ai popoarelor de credinţă islamică. Mohamed, cel dintîi, îşi dă seama de importanţa acestei înştiinţări. Nu se opune voinţei divine, dar găseşte potrivit să prevină pe Fatma şi pe Ali, părinţii celor doi copii ce urmează să fie sacrificaţi. Tatăl se resemnează; mama, însă, înţelege să protesteze. Cuvintele stăruitoare ale profetului îi potolesc furtuna din inimă. Fatma consimte să devină „cea mai nefericită dintre mame", dar cere ca în ziua nefastă să se afle în apropierea fiilor săi, pentru a împărtăşi cu ei aceeaşi soartă. Profetul se străduieşte s-o abată de la acest gînd, spunîndu-i că jertfa lor va fi venerată din veac în veac, de către toţi oamenii şi toate popoarele credinţei adevărate.

Fatma a dat dispoziţii să se construiască două morminte. Primul va fi acoperit cu o pînză verde, celălalt cu un covor stacojiu. Ea, fiica sa Zeineb şi slujitoarele lor vor îmbrăca haine cernite. Se vor împărţi haine de doliu şi femeilor beduine, pentru ca astfel înveşmîntate să plîngă pe mormintele în care vor fi depuşi cei doi martiri. La plînsetele sfîşietoare ale Fatmei se adaugă şi plînsetele mai reţinute, mai resemnate, ale lui Ali.

Hasan şi Husein, miraţi de toate aceste pregătiri, cer explicaţii. Li se spune totul. Primesc cu seninătate martiriul ce le-a fost prezis; departe de a izbucni în proteste, ei mulţumesc divinităţii că în schimbul cîtorva picături de sînge vărsate din trupurile lor vor putea să se bucure de fericirea cerului. Au o singură dorinţă: ca jertfele lor să răscumpere păcate ale celor de aceeaşi credinţă cu ei.

Drama cuprinde remarcabile frumuseţi lirice. Mohamed, consimţind ca nefericita mamă să îmbrace haina de doliu încă înainte de producerea catastrofei, îi spune:

> „Fie, îndurerată mamă, îmbracă-te de pe acum în hainele cernite pe care ţi le-ai pregătit. Gemetele tale răsună prelung, din înălţimile în care străluceşte luna pînă în adîncul prăpăstiilor. Lasă ca sîngele tău roşu ca macul să se prelingă pe mătasea obrajilor tăi. Desfă-ţi pletele şi lasă-le să fluture în bătaia vîntului pe care ni-l trimite acest cer nemilos!"

Nu sîntem departe, ca accent liric, de lamentaţiile Hecubei, eroina lui Euripide. La mormîntul fiilor săi, Fatma se lamentează:

> „O, durere! Sfîşie-mi inima, aşa cum otrava va trebui să sfîşie inima lui Hasan. Şi voi, lacrimi, curgeţi calde şi amare, curgeţi din belşug!... Cum aş vrea ca lacrimile ce curg din ochii lui Husein să-mi ajute să mor! Vai, Hasan! Un rîu întreg se scurge din ochii mei. De ce nu pot să îndulcesc puterea otravei care te va răpune!... Şi tu, Husein, află că adun în inima mea toată setea şi toată arşiţa pe care va trebui să le înduri în

deşert. Ard, Hasan ! Suferinţa pe care trupul tău va trebui s-o îndure într-o zi, eu o resimt de pe acum în inima mea ; durerea, iată otrava ce-mi macină fiinţa ! Husein, află că eu, mama, am fost înaintea ta în deşertul Karbela ! Oh, cum mă chinuia setea ! Voi, femei din Medina, suspinaţi, strigaţi ca o leoaică după puii ce i s-au răpit ; împletiţi durerea voastră cu durerea mamei lui Husein ! Cu lacrimile din ochii voştri stingeţi-mi focul ce mă topeşte ! Să ne luăm doliul, chiar înainte de moartea copiilor ! Să îngenunchem, deci, pe marginea acestor morminte ! Să lăsăm ca din inimile noastre să se prelingă sînge. Să dăm drum liber suspinelor, să plîngem !"

b. *Moartea profetului Mohamed.* Mohamed, doritor să părăsească lumea — această vale a plîngerii — cu un ceas mai devreme, cere lui Alah să-l dezlege de misiunea pe care i-a încredinţat-o şi să-l cheme la dînsul. Alah i-a acordat această favoare. Iată-ne acum la moscheea din Medina, unde profetul a oficiat ultima sa slujbă religioasă. Luîndu-şi rămas bun de la poporul, de la familia şi de la credincioşii săi, profetul declară că înainte de a se înfăţişa părintelui ceresc ar vrea să audă plîngerile acelora cărora cu voie sau fără voie le-a greşit vreodată în viaţă.

Desprinzîndu-se din rînduri, un beduin, Sevade, îi aminteşte profetului că o dată, pe cînd în plină glorie şi putere se întorcea de la Taief la Mecca, se afla şi el în mulţimea celor care se îngrămădeau să-i sărute cu recunoştinţă vîrful piciorului. În clipa aceea, ridicînd biciul ca să lovească în cămilă, profetul a izbit din greşeală pe umerii goi ai credinciosului. El, beduinul, este umil, sărac şi nefericit, în vreme ce strălucirea şi bunătatea profetului sînt neţărmurite. Tocmai de aceea, pentru că este atît de puternic, să lase ca legea talionului să se împlinească pînă în litera ei. În învăţătura sa profetul a spus întotdeauna că pentru fiecare, fie dintre puternicii, fie dintre umilii vieţii, va veni o clipă de judecată. În numele credinţei în Alah, beduinul roagă pe profet să i se ia în seamă această rugăminte şi să i se facă dreptate.

Ascultîndu-l cu atenţie, profetul cere beduinului să-şi amintească cu ce bici a fost lovit. I se spune că avea în mînă biciul numit *mamşuk.* Selimen, servitorul profetului, e trimis să-l aducă. Lumea murmură, revoltîndu-se împotriva pretenţiei absurde a beduinului. Dar acesta se arată neînduplecat, cerînd respectarea legii : „ochi pentru ochi, dintre pentru dinte, rană pentru rană". Lacrimile Fatmei, banii pe care i-i oferă Ali, rugăminţile lui Hasan şi ale lui Husein, rumoarea mulţimii, toate acestea nu izbutesc să-l abată de la convingerea lui că legea talionului trebuie împlinită.

Profetul dă dreptate beduinului. Coranul nu favorizează pe nimeni. Cu atît mai mult cu cît Alah a comunicat legea prin gura lui, de la el trebuie să pornească primul exemplu. Cu ce autoritate s-ar mai înfăţişa judecăţii supreme în ziua marii învieri, dacă azi ar încerca să fugă de pedeapsa ce i se cuvine ? Zicînd acestea, profetul îi spune beduinului să se apropie, îi pune biciul în mînă şi-i cere să-l lovească precum prevede legea.

Sevade aminteşte profetului că a fost lovit pe umerii goi. Poporul e gata să izbucnească, indignat de trufia beduinului. Mohamed, însă, cu un gest liniştitor, îl asigură că beduinul are dreptate ; şi, smulgîndu-şi îmbrăcămintea, îi spune acestuia că e gata să-i primească lovitura. Dar, în loc de a ridica biciul, beduinul cade în genunchi la picioarele profetului, spunîndu-i :

„O, neasemănate trimis al lui Alah, din respect pentru gîndul la judecata cea din urmă, te iert! Am ţinut să ştiu dacă vrei să se respecte legea şi acuma sînt lămurit. O, neasemuit profet al iubirii, nu m-am îndoit nici o clipă de aceasta. Altminteri, cum crezi că aş fi îndrăznit eu, cel atît de nemernic, să cer respectarea talionului pe trupul tău cel sfînt?"

O dată justiţia umană îndeplinită, profetul se află acum în faţa justiţiei divine. Apare îngerul Azrael, cel însărcinat ca în clipa ultimei lor zvîcniri să primească în mînă sufletele muritorilor. Fatma, cu un gest, încearcă să-l îndepărteze; dar profetul, care l-a recunoscut după glasul său lugubru, îi face semn să se apropie. Mohamed este întrebat dacă primeşte să moară. Îşi ia rămas bun de la familie. Rugîndu-se, rosteşte cuvintele:

„Arbore al trupului meu pămîntean, scutură-ţi acum frunzele tale de toamnă, şi îngăduie ca voinţa lui Alah să se împlinească! Înger al morţii, iată-mă-s, sînt gata! Nu mă cruţa. Dar aibi milă de poporul meu; cu acest preţ, eşti liber să-mi iei sufletul, supunîndu-mă la toate chinurile pe care socoteşti că le merit!"

După moartea profetului asistăm la adunarea şefilor arabi în moscheea din Medina, pentru a numi pe succesor. Ali, ca soţ al Fatmei, copila unică a profetului, se consideră drept descendentul cel mai legitim. Totuşi, este ales Abu-Bekr. Prin aceasta, schisma dinăuntrul islamismului a început.

c. *Fedek.* Prin această piesă caracterul propriu-zis religios rămîne oarecum în umbră, pentru ca în schimb să răsară mai în lumină unul istoric. Găsim aici zugrăvirea luptelor la succesiune după moartea profetului. Mai precis: se dramatizează uzurparea lui Abu-Bekr şi ajutorul pe care i l-a dat Omar, căruia drept recompensă pentru serviciile sale i s-a recunoscut demnitatea de al doilea succesor al lui Mohamed în califat.

Ali, profund întristat de moartea profetului, află cu uimire de alegerea lui Abu-Bekr. Fatma, indignată, îl incită să nu îngăduie uzurparea produsă şi să-şi apere drepturile. Husein, fiul lor cel mic, este impresionat de lacrimile mamei şi cere explicaţii asupra celor întîmplate. Se înfăţişează uzurpatorului şi-l somează să părăsească puterea pe care a obţinut-o fără îndreptăţire. Fatma reeditează şi ea un asemenea demers. Însă ambele încercări rămîn fără efect. Abu-Bekr, din înălţimea amvonului în care a predicat profetul, se proclamă succesorul său legitim.

Ali şi Fatma află de la mai mulţi devotaţi că rivalul lor a vorbit din amvonul profetului, înainte de a se fi scurs timpul de doliu. Fatma cere soţului său să răzbune această insultă. Însoţit de cei doi fii ai săi, Hasan şi Husein, Ali vine la moschee îmbrăcat în haine cernite şi se adresează credincioşilor după cum urmează:

„Voi, poporul meu de credincioşi, aflaţi că nimeni în afară de Ali n-are dreptul să succeadă profetului! Oameni ai Islamului, ascultaţi-mă cu toţii! Părintele gloriei veşnice m-a numit prietenul său şi mi-a încredinţat să vă fiu conducător după moartea profetului. Priviţi pe fiii mei: două podoabe ale tronului lui Alah! Unul este Hasan, şi celălalt este Husein; amîndoi reprezintă o nădejde şi o binecuvîntare a Arabiei. Iată

aici şi Coranul, pe care stăpînul lumilor l-a coborît pentru noi din cer. Am adunat aceste foi sfinte una cîte una şi vi le pun acum în faţă. Amintiţi-vă de ceea ce a spus profetul : «Cinstiţi Coranul ! Cinstiţi-l, cum m-aţi cinstit pe mine !» Şi acum, răspundeţi-mi : aţi îndeplinit oare aceasta ? Nu sînt decît cîteva zile de cînd profetul a închis ochii, şi iată-vă strînşi aici. Spuneţi-mi, în ce scop ?"

De aici, urmează o întreagă dispută între Omar şi Ali, în care elementele de reconstituire istorică se împletesc cu altele de interpretare teologică.

Omar nu contestă autenticitatea textelor sfinte strînse de Ali ; pretinde, însă, că şi acelea pe care le-a strîns el sînt la fel de autentice, că exprimă tot atît de bine învăţăturile şi directivele de viaţă pe care cerul le-a trimis oamenilor. Ali, adresîndu-se mulţimii, o învinuieşte că s-a grăbit să aleagă un nou calif, înainte de a se fi scurs zilele de doliu. Revendică puterea pentru sine, întrucît se simte purtătorul unei misiuni ; în acest scop reaminteşte cuvintele rostite de profet mai demult, la Gantir :

„În ce mă priveşte, eu nu sînt decît un steag al oraşului Medina ; Ali este poarta. Un mărăcine ce mă înţeapă în talpa piciorului mă străbate pînă în fundul inimii. Cine se gîndeşte să duşmănească pe Ali devine propriul meu duşman."

Omar nu dă îndărăt. Invocă autoritatea lucrului judecat. Acum, cînd milioane de musulmani au aflat de ridicarea lui Abu-Bekr în scaunul de calif, o schimbare ar fi în detrimentul comunităţii islamice. Ali continuă să analizeze testamentul profetului şi să se prezinte pe sine ca o încarnare a cuvîntului sfînt, ca o matcă în stupul de albine al credincioşilor. Pînă la sfîrşit, însă, raţionamentele sale rămîn fără efect ; autoritatea lui Omar este mai tare. Ali se întoarce acasă, fără să fi izbutit a obţine ceva. Dar Omar nu se opreşte aici. Răzbunător, ţine cu orice preţ să-şi doboare adversarul. Îl urmăreşte de aproape, pătrunde în locuinţa lui, o loveşte pe Fatma, se luptă cu servitorii şi dă foc casei. Ali este prins de soldaţii lui Omar, legat cu frînghii şi dus ca un prizonier de rînd pe străzile oraşului, pînă la reşedinţa lui Abu-Bekr. Omar îi cere condamnarea la moarte. Califul declară că ar fi dispus să-i lase viaţa, dacă ar vrea să recunoască situaţia de fapt. Ali refuză mai îndîrjit ca oricînd. În momentul în care Ali se află îngenuncheat în faţa butucului, aşteptînd ca soldaţii califului să-i reteze capul, soseşte şi Fatma. Aceasta invocă fierbinte clemenţa profetului.

Atunci o voce ieşită din adîncimile pămîntului anunţă :

„Popor crud şi nedrept, nu-mi tulbura liniştea prin atîta necredinţă ! Aminteşte-ţi de ultimele mele porunci. Altminteri, Alah nu va revărsa asupra voastră nici una din fericirile ce se cuvin credincioşilor !"

Califul, tulburat de aceste cuvinte, dă ordin să se desfacă legăturile prizonierului. Ali se reîntoarce la casa lui, înconjurat cu respect de o mulţime de credincioşi.

d. *Moartea lui Ali.* Această dramă continuă pe cea analizată mai sus. Evenimentele la care ne face să asistăm urmează linia unor desfăşurări

istorice bine cunoscute, cuprinse bineînţeles într-un nimb de legendă sacră. Se numără printre cele mai caracteristice *treazies*-uri, atît ca valoare documentară pentru istoria islamismului, cît şi ca frumuseţe artistică.

După moartea lui Abu-Bekr.şi a încă doi succesori ai săi, Omar şi Otman, califatul a fost încredinţat lui Ali. Istoriceşte vorbind, faptul s-a petrecut în anul 35 al egirei sau în anul 655 al erei noastre. Deşi trecuseră mai mulţi ani de la moartea profetului, frămîntările pentru succesiune continuau cu asprime. Cîtăva vreme, temîndu-se de versatilitatea unei părţi din poporul său, Ali refuzase să primească această demnitate. Avea adversari numeroşi, unii constituiţi în partide, alţii înţelegînd să acţioneze prin mijloace individuale. În fruntea unuia din aceste partide se afla vestita Aicha, una din văduvele profetului, şi bogătaşul Mohavia, guvernator al Siriei, întemeietor al dinastiei Ommiazii.

La începutul dramei, ascultăm rugăciunea pe care Ali o înalţă către Alah. Ca linie, ca putere de sentiment şi ca simţire a destinului, această rugăciune are în ea măreţie şi frumuseţi ca de tragedie greacă:

> „...Stăpîne al îndurării, Stăpîne al veşniciei, de cînd ai chemat la tine pe Mohamed, suferinţa mă mistuie. Nimic nu ar putea să umple golul pe care plecarea trimisului tău l-a lăsat aici pe pămînt... Părintele oamenilor nu se mai află printre noi. Însă, m-a înştiinţat că ai poruncit să mor în noaptea asta. Pumnalul trădătorului Ibn-Meldjem îmi va îneca barba în sînge. Începînd din noaptea asta, copiii mei vor fi orfani; nu vor mai avea în lumea aceasta nici prieteni, nici protectori şi nici îndrumători. Tu, boltă cerească, pe care stelele se rotesc necontenit, hotărîndu-ne după voia lor bucuriile şi durerile noastre ca oameni, spune-mi, ce vrei cu cruzime de la mine? De ce ai ţinut să moară înaintea mea fiica profetului, cea mai aleasă dintre femei? N-am plîns îndeajuns moartea ei; însă, chiar şi aşa, lacrimile nu mi s-au uscat de pe pleoape, care încă îmi sînt roşii ca un inel de rubine! Şi biata mea mamă, şi ea, a murit la fel! Doliul după ea n-a luat încă sfîrşit şi fruntea e plină încă de ţărîna în care a trebuit s-o îngrop ca penitent. Întîmple-se orice s-ar întîmpla, nu vreau să mă mai gîndesc la mine! Dar, Stăpîne, poartă de grijă orfanilor mei, căci gîndul de a-i lăsa fără sprijin pe pămînt nu mi-ar îngădui să închid ochii cu resemnare!..."

Vestea că Ali va trebui să moară în curînd produce uluire. Rînd pe rînd, copiii săi vin să i se prosterne. Zeineb, una din fiicele sale, a avut un vis tulburător: mama sa, Fatma, cu ochii umflaţi de lacrimi, i-a anunţat că o aşteaptă o grea nefericire. Kulsum, cealaltă fiică, a avut şi ea o viziune, nu mai puţin tristă. Ali le confirmă aceste sumbre presimţiri anunţîndu-le că în curînd vor îmbrăca haine de doliu. Trimisul cerului l-a vestit că înainte de revărsatul zorilor va fi ucis de mîna lui Ibn-Meldjem. Însărcinează pe Zeineb să devină mama fraţilor ei mai mici. Copiii încearcă să-l reţină, să-l împiedice de a pleca la moschee. Ali, însă, refuză să se aşeze de-a curmezişul destinului. Ajuns la moschee, ordonă muezinului să anunţe începerea rugăciunii. Mulţimea salută în tăcere pătrunderea califului în sanctuar.

Abia s-a prosternat, şi lovitura mortală i-a fost dată. Ridicîndu-se cu greu, Ali rosteşte cuvinte de resemnare şi de invocaţie divină.

Oameni din mulţime îi răspund la cîntări, întocmai ca un cor din tragediile antice:

„Pămîntul se acoperă de tristeţe. Conducătorul nostru adevărat, apărătorul nostru la judecata reînvierii, a căzut sub loviturile unui ucigaş nemernic. Ruşine, pentru noi toţi! Să plecăm în cenuşă capetele noastre atît de vinovate!"

Un strigător public — să zicem, asemenea corifeului antic — continuă aceste reflecţii:

„Oameni şi demoni, aflaţi că regele cavalerilor, acela care ne-a condus la victorie în zilele glorioase ale lui Bekr şi Husein, a intrat acum în rîndurile martirilor. Amvonul din moschee stă acuma mut, căci stăpînul său, imamul nostru, zace aici, aproape, străpuns de fierul tiranilor."

Fiul lui Ali, condus de o presimţire sumbră, aleargă la moschee. Ia pe braţe trupul însîngerat al tatălui său şi-l aduce acasă. Copiii şi servitorii se strîng cu durere în jurul muribundului. Ali şi-a revenit acum în simţiri, dar medicul care l-a examinat declară că rănile primite sînt mortale, mai cu seamă că pumnalul lui Ibn-Meldjem era înmuiat într-o otravă subtilă. Dintre toţi, bătrînul şi devotalul servitor Gamber pare cel mai abătut. Îngăduindu-i-se să se apropie de patul califului, acesta declară că îşi doreşte şi el moartea:

„O, stăpînul meu! Datoria servitorului e să fie acolo unde e stăpînul său, pentru a-i întinde sub picioare covorul pe care va trebui să calce. Nu s-ar cădea, deci, să intru în mormînt înaintea ta?"

Şi pioasa defilare continuă: muezinul Belal imploră pe calif să mai prezideze încă o reuniune a credincioşilor. Ali îi răspunde că puterile îl părăsesc, dar că îl roagă să transmită acestora mesajul său, şi anume că instituie pe fiul său mai mare, pe Hasan, ca moştenitor şi ca şef pămîntean şi spiritual al poporului lui Alah.

Ali îşi simte sfîrşitul aproape. Îşi cheamă copiii în jurul său. Adresîndu-se lui Husein, îi vorbeşte astfel:

„O, scumpul meu Husein, lumină din ochii profetului, vino lîngă mine şi lasă-mă să te privesc pentru ultima oară! Vai, de acum înainte n-am să mai văd nici aceste bucle mătăsoase şi cu parfum de chihlibar, şi nici acest gît frumos pe care buclele alunecă, mîngîindu-l. Mă tulbur, la gîndul că se apropie momentul suprem în care va trebui să ne despărţim. Nu ştiu cine îmi ţine locul în singurătatea în care vă veţi găsi, o, scumpii mei nefericiţi!..."

După acestea, Ali îşi va rosti ultima sa rugăciune:

„Iartă, Stăpîne, acelora care m-au insultat şi m-au nedreptăţit. Şterge păcatele lor din cartea neagră, şi deschide-le îndurării tale!"

4. Caracterizări generale

În literatura dramatică veche, *treazies*-urile persane ocupă un loc caracteristic. Perioada în care ar trebui să le situăm rămîne în bună parte nedeterminată. Acum, după analizele făcute, putem relua cu mai multă siguranţă unele afirmaţii şi păreri expuse în preambulul capitolului de faţă.

Există, neîndoielnic, o influenţă venită din partea dramelor antice. Că această influenţă s-a produs mai direct, prin pătrunderi şi supravieţuiri eleatice în Asia de răsărit şi Asia de mijloc, sau că s-au produs indirect, prin intermediul culturii arabe, faptul — în rezultatele lui esenţiale — rămîne acelaşi. Întocmai ca în tragediile greceşti, găsim mai întîi o largă simţire a destinului, atît ca valoare religioasă cît şi ca implicaţie morală. În faţa fatalităţii de soartă, eroii nu abdică, ci continuă să lupte, cu abnegaţie, cu înălţime de sentiment şi de judecată. Linia fatalităţii este o linie stăruitoare; ea nu se opreşte, de pildă, asupra lui Ali, ci se revarsă asupra familiei, asupra prietenilor şi asupra descendenţilor acestuia. Făptura omenească este privită ca o făptură ce trebuie supusă la probe grele şi îndelungi ; ideea de credinţă se leagă cu o idee de suferinţă şi de misiune, aceasta din urmă trebuind să fie îndeplinită cu jertfe, pe deasupra oricăror adversităţi. Calitatea de conducător de oameni ori de comunităţi omeneşti trebuie plătită cu conştiinţa sacrificiului şi cu puterea de a-l face. Lamentaţiile alcătuiesc o notă curentă ; ele dau dramelor principala lor osatură lirică. Trebuie să precizăm că aceste lamentaţii au în ele nobleţe şi demnitate. Privesc departe ; nu se opresc la dureri personale, la simplele suferinţe ale inimii sau ale omenescului copleşit de evenimente exterioare, ci pun în cauză o luptă pentru adevăr şi soluţii morale. Caracterele sînt drepte, liniare, implacabile în hotărîrea lor de a primi în faţă loviturile soartei. Ideea de răzbunare stăpîneşte multe din gîndurile şi acţiunile personajelor ; ca şi în dramele antice, această idee nu apare ca un reflex al urii sau ca o izbucnire pasională, ci reprezintă mai degrabă un imperativ religios şi moral. Făptura omenească se bucură de respect şi de preţuire; de aici şi datoria de a îngropa trupul după moarte, pe care o găsim şi aici, fără adîncimea şi patetismul din dramele lui Sofocle, dar în orice caz cu o cuprindere îndeajuns de largă şi de sigură a semnificaţiei ei umane.

Deopotrivă *treazies*-urile au puncte de asemănare şi cu dramele religioase din Evul Mediu occidental. Unele clasificări ale formelor de teatru le şi aşază în categoria miracolelor şi a misterelor. Găsim, ca şi în acestea, dramatizarea unor evenimente importante de istorie religioasă unite cu intenţia de a se face prin teatru operă de predicaţie şi de prozelitism. Însă, în cazul de faţă, nu mai poate fi vorba de vreo influenţă, directă sau indirectă. Istoriceşte vorbind, *treazies*-urile persane s-au constituit cu mult înainte de apariţia şi dezvoltarea dramelor religioase europene. Ideea de a face din teatru o tribună de prozelitism le aparţine ; înainte de a fi fost împrumutată de undeva, ea s-a configurat de la sine, prin acea putere şi funcţiune naturală a scenei de a intui mersul proceselor omeneşti, de a lua parte la ele şi de a sprijini prin reprezentările ei puncte de vedere dintre cele mai apropiate de simţirea comună.

Acţiunea din *treazies*-uri decurge simplu, liniar, fără peripeţii neaşteptate. Forma lirică stăruie intens, întrecînd şi adesea chiar punînd în umbră pe cea dramatică propriu-zisă. Personajele aduse în scenă mai mult recită decît

joacă. Arta lor trebuie să procure publicului ascultător sentimente, stări emotive. În dramele persane, semnificaţia religioasă trece înaintea tuturor celorlalte. Filozofia lor, atîta cîtă este, se subordonează în totul credinţei religioase, se contopeşte în aceasta. Publicul acestor drame era un public de orientali, deci de oameni mai predispuşi spre contemplaţie decît spre acţiune. Nu ştim cine au fost autorii *treazies*-urilor ; nu ni s-a mai transmis în această privinţă nici un nume. Cu atît mai mult căpătăm certitudinea că aceşti autori făceau parte din popor şi că-i exprimau în mod neprefăcut simţirea.

Privite cu optica noastră europeană, scenele din *treazies*-uri, cu succesiunea lor egală şi fără gradaţie, ne-ar părea monotone şi lipsite de viaţă. În schimb, spectatorii lor locali, cu psihologia lor fără contraste şi reliefuri, găseau în ele prilejuri de mulţumire deplină, aproape de beatitudine. Bănuim că o altă concepţie dramatică, aducînd în scenă o acţiune mai intensă, mai complicată, deci mai plină de peripeţii, ar fi convenit mai puţin, sau poate n-ar fi convenit de loc mentalităţii aplecate spre linişte şi repaus a spectatorilor persani. Aceşti spectatori erau mulţumiţi să audă recitîndu-se şi confirmîndu-se de pe scenă pasaje de istorie sfîntă pe care în deplină credinţă le ştiau cu naivitate pe dinafară.

Putem face o apropiere între poeţii anonimi persani şi poeţii dramatici greci din timpul lui Eschil. Întocmai ca aceştia din urmă, cei dintîi concepeau şi căutau succesul de scenă nu atît prin acţiune, cît prin exprimare de sentimente şi prin frumuseţe de limbaj.

5. Repertorii, actori, public, punere în scenă, aspecte generale, manifestări comice

Repertoriul de *treazies*-uri nu şi-a încetat niciodată existenţa. Cu modificări inerente, legate de trecerea timpului şi de schimbarea condiţiilor materiale de viaţă, el continuă să fie jucat şi în zilele noastre la aniversări religioase şi naţionale, pe pieţe publice, sau în curţi de palate şi moschei. În trecut, aceste reprezentaţii aveau caracter popular. Spectacolele erau prezidate de către suverani sau de către personalităţi importante. Oamenii bogaţi îşi făceau adeseori un orgoliu din a subvenţiona aceste reprezentaţii. Se considera că actele lor de munificenţă în această privinţă erau bine privite de către divinitate. Oarecum, atribuţiile susţinătorului se asemănau cu acelea ale coregului din antichitate. Şi anume : trebuia să cazeze şi să plătească pe actori, să aleagă şi să instruiască pe *ruzekhan* (un fel de actor-corifeu care avea de recitat prologul) şi să se asigure de buna funcţionare a corpului de cîntăreţi. De asemenea, trebuia să îngrijească de ridicarea eşafodajului, de întocmirea decorurilor şi a recuzitei, de confecţionarea costumelor, precum şi de procurarea bijuteriilor cu care actorii trebuiau să apară împodobiţi pe scenă. Existau şi puneri în scenă mai simple, mai modeste ; totuşi, cele mai bine privite de către psihologia orientală erau acelea care puteau să ofere spectatorilor privelişti de lux, de bogăţie şi de colorituri variate.

Despre actori, nu se ştiu prea multe lucruri. Bănuim însă că ei proveneau din păturile sărace, întrucît pentru nobili o asemenea profesiune ar fi însemnat o infamie. Totuşi, aceşti „netrebnici“ trebuiau să ştie să citească, ceea ce pentru lumea orientală reprezenta o raritate. Întrucît sufleri nu existau, actorii îşi

slujeau ei înşişi drept sufleri; purtau textul cu ei şi cînd în timpul jocului simţeau că-şi pierd replica, îşi aruncau ochii pe el în văzul spectatorilor. Cînd terminau de spus un pasaj, aceşti actori nu părăseau scena, ci, în aşteptarea replicilor viitoare, se aşezau pe marginile scenei, de asemenea în văzul publicului. Vom vedea, la fel avea să se procedeze şi mai tîrziu, în teatrul medieval european, la reprezentarea miracolelor şi a misterelor. Femeile nu aveau dreptul să apară pe scenă; rolurile lor erau jucate de bărbaţi tineri. Textele erau declamate într-un ton de recitare pe fond melopeic, amintind oarecum pe cel practicat în teatrul grec.

Spectatorii stăteau jos, după moda orientală, pe pămînt sau pe pavaj, unde era cazul. Cei mai înstăriţi îşi aduceau de acasă covoare, pe care le aşterneau sub ei. Locuitorii bogaţi şi de vază se aşezau în primele rînduri din faţa scenei; astfel rînduirea spectatorilor în adîncime măsura stratificarea după rang şi bogăţie a societăţii. Femeile nu se puteau amesteca cu bărbaţii; aveau un loc al lor izolat, unde erau supravegheate de nişte păzitori speciali, numiţi *ferachi*. Scena era protejată împotriva ploii sau a soarelui prin draperiile unui cort bogat. Publicul avea libertatea să-şi manifeste preferinţele cu glas tare şi cu gesturi violente. Cu toată nota mai potolită şi mai lăsătoare a temperamentului oriental, asemenea manifestări nu lipseau. În pornirea lor fanatică, spectatorii erau dispuşi să confunde personajele din dramă cu actorii care le interpretau. Aşa se face că în personajele care îi erau antipatice, mai cu seamă în asasinii lui Ali şi ai lui Husein, aruncau cu pietre sau cu bucăţi de lemn; de asemenea izbucneau împotriva acestora cu vociferări aspre şi în torente de injurii grave.

Reprezentaţiile se deschideau prin apariţia pe scenă a *ruzekhan*-ului, înconjurat de un corp de cîntăreţi. Suit pe o mică estradă portativă, acesta începea să debiteze prologul, care consta dintr-o cuvîntare asupra însemnătăţii solemne a zilei şi apoi din povestirea nefericirilor îndurate de către familia profetului. Pe măsură ce înainta în expunere, se înflăcăra, trecea la gesturi şi atitudini mai marcate, izbucnea în imprecaţii la adresa spectatorilor eretici, profera blesteme, scotea strigăte de durere şi îşi smulgea fire din barbă, toate acestea sub urmărirea atentă şi emoţionată a spectatorilor, înecaţi şi ei în plînsete şi gemete. Prologul se încheia printr-un cîntec mistic.

Alături de repertoriul dramatic al *treazies*-urilor, teatrul persan a urmărit şi un repertoriu comic, cunoscut sub denumirea de *temacha* (în trad.: spectacol). Nu ne putem da seama de vechimea lui adevărată; de asemenea, nu putem afirma cu certitudine dacă acest repertoriu constituia întotdeauna o manifestare aparte, sau figura şi în reprezentaţiile de teatru serios, sub formă de completare sau de divertismente intercalate între diferitele părţi ale dramelor.

Actorii comici se numeau *lutis* şi-i putem asemăna cu jonglerii din primele timpuri ale teatrului medieval. Aveau existenţă ambulantă şi se adresau mai cu seamă păturilor populare. Păturile suprapuse îi priveau cu dispreţ, deşi se crede că acestea le cereau adesea să le organizeze reprezentaţii speciale. După cît se pare, nu jucau după texte propriu-zise; farsele lor constituiau nişte improvizaţii cu subiecte mai mult rustice, constînd din jocuri pantomimice şi din glume rudimentare. Actorii se spoiau pe faţă cu făină şi arborau o îmbrăcăminte făcută din culori strigătoare. Personajele aduse pe scenă nu reprezentau atît oameni, cît marionete. Cea mai populară din acestea se numea *Kecel-Pehlevan* (eroul-chel), care avea drept semn distinctiv o chelie foarte pronun-

ţată. De fapt, acestei marionete nu-i lipseau şi anume trăsături caracteristice, de natură să-i constituie o psihologie. Era înzestrat cu daruri de poet şi de orator, de muzician şi de luptător ; îmbina vicii cu virtuţi, nesfiindu-se să ajungă de la devoţiune pînă la ipocrizie şi de la înclinaţiile sale artistice pînă la acte de prost-gust. S-a emis — de către unii — ipoteza că acest personaj întruchipa firea poporului iranian, cu unele tendinţe versatile şi mai cu seamă cu ştiinţa lui de a-şi învinge adversarii, impunîndu-le pînă la sfîrşit limba, moravurile, felul său de viaţă şi înseşi viciile lui tradiţionale.

6. Incheiere

Teatrul persan, ca în genere teatrul popoarelor orientale, n-a avut evoluţie. *Treazies*-urile au rămas pînă astăzi ceea ce au fost în primele lor timpuri. S-a spus că aceasta ar proveni din persistenţa sentimentului religios. Rămîne de văzut dacă o asemenea explicaţie cuprinde sau nu adevărul. Ca să evolueze, teatrul are nevoie de viaţă, de iniţiative, de manifestări efervescente, de judecăţi şi sentimente publice, de procese în care să se simtă conflictele progresului şi ale ascensiunii diferenţiatoare. Or, se ştie, orientalilor nu le plăcea să trăiască în public, preferînd izolări în sinea lor sau în mediile lor familiale. În epoca în care s-au constituit, *treazies*-urile au putut face aceasta sub un dublu impuls : unul determinat de luptele politice şi religioase pentru impunerea credinţei islamice, şi altul determinat pe cale spirituală de pătrunderile culturii greceşti. O dată constituite, ele au rămas egale cu ele însele, intrînd încetul cu încetul într-o tradiţie pe care mentalitatea conservatoare şi lipsită de curiozitate nu mai simţea nevoia s-o regenereze.

Teatrul persan s-a perpetuat timp de milenii. Cu toate acestea, n-a intrat în deprinderile de bază ale poporului, n-a devenit ca la alte comunităţi omeneşti o nevoie de viaţă, ci a rămas într-o situaţie lăturalnică, de amuzament popular în zilele de sărbătoare sau de ornamentaţie pentru fastul şi decorul acestora. În ce priveşte reprezentaţiile comice, întrucît acestea nu erau încredinţate unor artişti serioşi şi nu simţeau nevoie să aducă pe scenă fapte culese din observarea vieţii, ci erau practicate numai ca divertismente uşoare de familie, se înţelege că ele nu aveau să se ridice vreodată la rangul de comedie propriu-zisă, ci aveau să rămînă doar nişte manifestări locale, pierzîndu-se ca atare într-o mulţime indefinită de *karagueuz*-uri, de *tamacha* sau *orta-uiunu*-uri orientale.

BIBLIOGRAFIE

CAPITOLELE I ŞI II

Althaus, *De tragicorum graecorum dialecte;* Silvio d'Amico, *Storia del teatro drammatico,* vol. I, Milano, 1953 ; Aristote, *Poétique,* trad. de J. Hardy, collection Budé, Paris, 1932 ; Fr. D. Allen, *The Greek Theater of the Fifth Century Before Christ;* E. Bethe, *Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altertum,* Leipzig, 1896 ; M. Bieber, *Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum;* M. von Boehn, *Das Bühnen Kostüm in Altertum, Mittelalter und Neuzeit,* Berlin, 1921 ; A. Bulle, *Untersuchungen an griechische Theatern,* 1928 ; Gaston Baty et René Chavance, *Vie de l'art théâtrale des origines à nos jours,* Paris, 1932 ; Robert Cohen, *Athènes, une démocratie, de sa naissance à sa mort,* Paris, 1936 ; A. et M. Croiset, *Histoire de la littérature grecque,* vol. III, Paris, 1935 ; W. Doerpfeld — E. Reisch, *Das griechische Theater,* Atena, 1896 ; L. Dubech, *Histoire générale illustrée du théâtre,* 5 vol., Paris, 1933 ; M. Dufour, *Etude sur la constitution rythmique et métrique du drame grec;* L. R. Farnell, *Outline History of Greek Religion,* London, 1921 ; Foucart, *De colegiis scenicorum artificum,* Paris, 1873 ; R. C. Flickinger, *The Greek Theater and its Drama,* Chicago, 1922 ; E. R. Fiechter, *Die baugeschichtliche Entwicklung des antiken Theaters;* A. Frickenhaus, *Die altgriechische Buehne;* E. Faguet, *Drame ancien, drame moderne,* Paris, 1921 ; Chr. Grehde, *Das Theater vom Altertum bis zum Gegenwart,* Berlin, 1921 ; G. Glotz et R. Cohen, *Histoire grecque,* t. I, *Des origines aux guerres médiques,* Paris, 1938 ; J. Girard, art. *Dionysia* în *Dictionnaire des Antiquités;* G. Glotz et R. Cohen, *Histoire grecque,* t. II, *La Grèce au V-e siècle,* Paris, 1938 ; K. Fr. Hermann, *De distributione personarum inter histriones in tragoediis graecis,* Marburg, 1842 ; A. E. Haigh, *The Attish Theater,* Oxford, 1907 ; A. Joubin, *Le théâtre antique;* Alfr. Maury, *Religions de la Grèce antique,* 3 vol., Paris, 1857—59 ; K. Marx şi Fr. Engels, *Despre artă şi literatură,* Buc., 1950 ; O. Kern, art. *Dyonisos în Pauly-Wissowa;* K. Mantzius, *A History of Theatrical Art,* 6 vol., London, 1909 — 1921 ; P. Masqueray, *Théorie des formes lyriques de la tragédie grecque,* Paris, 1895 ; S. S. Mokulschi, *Istoria zapadno evno peiskovo, teatra,* tom. I, Moskva, 1956 ; Muff, *Chorische Technik des Sophokles;* A. Mueller, *Lehrbuch der griechiesche Bühnealtertum,* Friburg, 1886 ; *Das Attische Bühnenwesen;* O. Navarre, *Dyonisos. Etude sur l'organisation materielle du théâtre athénien,* Paris, 1896 ; *Le théâtre grec; L'édifice, l'organisation matérielle, les représentations,* Paris, 1925 ; articole în *Dictionnaire des Antiquités: Histrio, Machina, Persona, Satyricum drama, Tragoedia, Theatrum;* A. Nicoll, *The Development of the Theatre. A Study of Theatrical Art form the Beginnings to the Present,* London, 1948 ; Noack, *Skene Tragike;* Puchstein, *Die griechische Buehne;* J. Richter, *Die Verteilung der Rollen unter die Schauspieler der griechische Tragödie,* Berlin, 1847 ;

A. Royer, *Histoire universelle du théâtre*, t. I, Paris, 1869 ; H. Shaefer, *De Dorismi usu in tragoediis grecis*, Cottbus, 1866 ; Edouard Schuré, *Le théâtre initiateur. La génèse de la tragédie. Le drame d'Eleusis*, Paris, 1926 ; L. Séchen, *Etudes sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris, 1926 ; Tudor Vianu, *Idealul clasic al omului*, Bucureşti, 1934 ; Voigt, art. *Dionysos* în *Lexicon de Roscher ;* Westphael, *Griechiesche Metrik ;* Wilhelm, *Urkunden der dramatischen Aufführungen in Athen*, Viena, 1906 ; Ulrich Wilamowitz von Möllendorff, *Einleitung in die griechiesche Tragödie*, Berlin, 1921.

Texte. Culegerile de fragmente din poeţii tragici greci : Wagner — *Poetarum tragicorum fragmenta*, 3 vol., Ratisbona, 1846—52 ; A. Nauck — *Tragicorum graecorum fragmenta*, Leipzig, 1889.

CAPITOLUL III

Fr. D. Aleen, *The Greek Theater of the Fifth Century Before Christ ;* Ahrens, *Ueber Eschylus*, Göttingen, 1832 ; Burnouf, *Histoire de la littérature grecque ;* Blümner, *Ueber die Idee der Schicksale in den Tragoedien des Eschylus*, Leipzig, 1814 ; Bernhardy, *Grundriss der griechische Literatur*, t. II, 1856—59 ; Jakob Burckardt, *Griechische Kulturgeschichte ;* Courdaveaux, *Eschyle, études littéraires*, 1871 ; Robert Cohen, *Athènes. Une démocratie de sa naissance à sa mort*, Paris, 1936 ; I. Coman, *L'idee de la Némésis chez Eschyle*, Paris, 1931 ; A. et M. Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, vol. III, Paris, 1935 ; M. Croiset, *Eschyle, étude sur l'invention dramatique dans son théâtre*, Paris, 1928 ; Marie Delcourt, *Eschyle*, Paris, 1934 ; Dietrich, *Aischylos ;* W. Doerpfeld und E. Reigh, *Das griechische Theater ;* P. L. Enault, *Etudes sur Eschyle*, Caen, 1851 ; Fr. Engels, *Originea familiei, a proprietăţii private şi a statului ;* Roy Caston Flickinger, *The Greek Theatre and its Drama ;* Aram Frenkian, *Înţelesul suferinţei umane în tragediile lui Eschil*, în *Limbă şi Literatură*, III, Buc., 1957 ; Gustave Glotz et R. Cohen, *Histoire grecque*, t. II, *La Grèce au V-e siècle*, Paris, 1938 ; Jules Girard, *Le sentiment religieux en Grèce d'Homère à Eschyle*, 1869 ; P. Girard, *De l'expression des masques dans les drames d'Eschyle*, Paris, 1895 ; Louis Humbert, *Introducere la ediţia Eschil*, trad. F.J.G. de la Porte du Theil, Paris ; A. E. Haigh, *The Attic Theater ;* Werner Jaeger, *Paideia ;* André Joubin, *Le théâtre antique ;* Walther Kranz, *Die Kultur der Griechen*, Leipzig, 1943 ; Otfried Müller, *Histoire de la littérature grecque ;* K. Marx-Fr. Engels, *Despre artă şi literatură*, Ed. pt. lit. polit. Buc., 1953 ; P. Mazon, *Introduction et notices de l'édition d'Eschyle dans la collection Budé*, Paris ; Fr. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie ;* Patin, *Etude sur les tragiques grecs, Eschyle*, 3 vol., Paris, 1877 ; Vasile Pîrvan, *Anaxandros*, în vol. *Idei şi forme istorice*, Buc., 1920 ; Petersen, *Comentatio de Eschyli vita et fabulis*, Copenhaga, 1816 ; Saint-Marc Girardin, *Cours de littérature dramatique ;* A. W. Schlegel, *Vorlesungen ueber dramatische Kunst und Litteratur*, 3 vol., Heidelberg, 1808—1811 ; Paul de Saint-Victor, *Les deux Masques, Tragédie, Comédie, Eschyle*, Paris, 1880 ; Sergheev, *Istoria Greciei antice*, 1951 ; Bruno Snell, *Aischylos und das Handeln in Drama ;* Weleker, *Aischylos Trilogie ;* Henri Weil, *Aperçu sur Eschyle et les origines de la tragédie grecque*, Besançon, 1849 ; Ulrich Wilamowitz von Möllendorff, *Glaube der Hellenen ; Valgimigli, Eschylo, la Trilogia di Prometheo*, Bologna, 1914 ; Alice Voinescu, *Eschil*, Buc., 1946 ; Werstermann, *Viaţa lui Eschil ; Westphall, Prolegomena zu Aeschylos.*

Ediţii. Ediţia *Wellauer*, Leipzig, 1823—1930 ; ediţia *Ahrens*, Paris, 1842 ; ediţia *Dindorf*, Oxford, 1841—51 ; ediţia *H. Weil, Giessen*, 1858—67 ; ediţia *Teubner*, Leipzig, 1884

şi 1896 ; ediţia *Merkel,* Oxford, 1871 ; ediţia *Wecklein-Vitelli* (2 vol.), Berlin, 1885—1893 ; ediţia*Wecklein-Zomaridis* (3 vol.), Leipzig, 1910 ; ediţia adnotată a *Orestiei* a lui *Wecklein,* Leipzig, 1884 ; ediţia *Wiliamowitz v. Möllendorff* cu traducere în versuri în l. germană *(Aeschylos Orestie),* Berlin, 1896 ; *Agamemnon, Choephorele* şi *Eumenidele,* în l. engleză, ed. lui *A. W. Verall,* Londra ; ediţia de la *Porte du Theil,* Paris (Clasicii Garnier).

CAPITOLUL IV

Allègre, *Sophocle, Etude sur les ressorts dramatiques de son théâtre et la composition de ses tragédies ;* Bergk, *Griechische Literaturgeschichte ;* Bernhardy, *Grundriss der griechische Litteratur ;* Em. Burnouf, *Histoire de la littérature grecque ;* A. et M. Croiset, *Histoire de la littérature grecque,* t. III, Paris, 1935 ; Robert Cohen, *Athènes, une démocratie de sa naissance à sa mort,* Paris, 1936 ; E. Curtius, *Histoire grecque ;* A. Dietrich, *Schlafscenen auf der attischen Bühne,* Rhein Museum, 1891 ; G. Dindorf, *Sophocles Tragoediae et fragmenta,* Oxford, 1852—49 ; Ellendt, *Lexicon Sophocleum,* Koenigsberg, 1834—35 ; Vitt. de Falco, *La technica corale di Sofocle,* Napoli, 1928 ; P. Girard, *La trilogie chez Euripide ;* H. Genthe, *Index comentationum Sophoclearum,* Berlin, 1874 ; G. Glotz et R. Cohen, *Histoire grecque, La Grèce au V-e siècle,* t. II, Paris, 1938 ; Lessing, *Leben des Sophocles ;* P. Masqueray, *Formes lyriques de la tragédie grecque ; Introduction et notices de l'édition de Sophocle,* dans la collection Budé ; Michelet, *De Sophoclei ingenii principio,* Berlin, 1830 ; Alex. Pierron, *Histoire de la littérature grecque ;* A. Mueller, *Aestetischer Kommentar zu den Tragödien des Sophokles,* Paderbon, 1913 ; O. Navarre, *Sophocle imitateur d'Eschyle. Les Choephores et l'Electre, Revue d'Etudes anciennes,* 1909 ; Patin, *Sophocle — Etude sur les tragiques grecs,* t. II ; Radermacher, *Einleitung zum Philokletes ;* F. Susemihl, *Geschichte der griechische Litteratur, in der Alexandriner Zeit ;* Schmidt, *De notione fati in Sophoclis tragoediis expressa,* Leipzig, 1821 ; F. Schultz, *Commentatio de vita Sophoclis poetae,* Berlin, 1836 ; Schoell, *Sophocles sein Leben und Wirken,* Frankfurt, 1842 ; Sergheev, *Istoria Greciei antice,* 1951 ; Saint-Marc Girardin, *Cours de littérature dramatique ;* Fr. G. Welcker, *Die griechischen Tragoedien mit Rücksicht,* Bonn, 1839, 3 vol. ; Willamowitz, *Die beiden Elektren,* 1883 ; Willamowitz v. Möllendorff, *Die dramatische Technik des Sophocles ;* Willamowitz v. Möllendorff, *Herakles.*

Texte : G. Dindorf, *Sophoclis tragoediae et fragmenta,* Oxford, 1832—49 ; M. Tournier, *Les Tragédies de Sophocle,* Paris, 1877 ; ed. *Wunder,* Leipzig, 1831—78 ; ed. *Schneidewin* şi *Nauck,* 1849—78 ; ed. *Paul Masqueray, Sophocle,* 2 vol., collection Budé, Paris, 1940.

CAPITOLELE V şi VI

Fr. D. Allen, *The Greek Theater of Fifth Century Before Christ ;* J. Bake, *Commentatio de principum tragicorum meritis proesertin Euripidis,* Leyde, 1815 ; St. Bezdechi, *Note la traducerile : Bacantele, Alceste, Ciclopul,* Buc., 1925 ; Blanchet, *De Aristofane Euripidis censore,* 1815 ; A. Baron, *Etude sur Euripide,* Bruxelles, 1857 ; D. F. Beliaev, *Contribuţii la problema concepţiei despre lume şi viaţă a lui Euripide,* Kazan, 1878 ; A. et. M. Croiset, *Histoire de la littérature grecque,* t. III, Paris, 1935 ; A. Chassang, *Résumé de l'histoire de*

la littérature grecque ; Robert Cohen, *Athènes, une démocratie de sa naissance à sa mort,* Paris, 1936 ; Paul Decharme, *Euripide et l'espprit de son théâtre,* Paris, 1893 ; W. Doerpfeld und E. Reisch, *Das griechische* Theatre ; M. Dufour, *Etude sur la constitution rythmique et métrique du drame grec ;* G.Dindorf, *Scholia graeca in Euripidiis tragoedies,* 3 vol., Oxford, 1863 ; Dieterich, articolul despre Euripide în *Enciclopedia Pauly-Wissowa ;* Estéve, *Les innovations musicales dans la tragédie grecque,* Nîmes, 1902 ; Aram Frenkian, *Concepţia despre zei a lui Euripide,* în *Studii de literatură universală,* Bucureşti, 1956 ; Ernst Fiechter, *Die baugeschitliche Entwicklung des antiken Theaters ;* Roy Caston Flickinger, *The Greek Theater and its Drama ;* A. Frieckenhaus, *Die altgriechische Bühne ;* G. Glotz, *La Grèce au V-e siècle,* Paris, 1938 ; J. Girard, *Etudes sur l'éloquence attique ;* A. E. Haigh. *The Attic Theater ;* C. Hasse, *Euripidis poetae tragici philosophia,* Magdeburg, 1843 ; Louis Humbert, *Théâtre d 'Euripide, Introduction et notices,* 2 vol., Paris, 1923 ; André Joubin, *Le théâtre antique,* Montpellier, 1899 ; J. Lapaume, *De Euripidis vita et fabulis,* 1848 ; P. Masqueray, *Euripide et ses idées,* Paris, 1908 ; P. Masqueray, *Théorie des formes lyriques de la tragédie grecque,* Bordeaux, 1895 ; A. Müller, *Das attische Buehnewesen ;* L. Méridier, *Le prologue dans la tragédie d 'Euripide,* Bordeaux, 1911 ; L. Méridier, *Introduction de l'edition d'Euripide dans la collection Budé ;* E. Moncourt, *De Parte satyrica et comica in comediis Euripidis,* Paris, 1851 ; A. Maignon, *Morale d'Euripide,* 1856 ; Gilbert Murray, *Euripides and his Age,* London, 1913 ; Nageotte, *Histoire de la littérature grecque ;* Nauck, biografia lui Euripide în ediţia din colecţia *Teubner ;* W. Nestle, *Euripides, der Dichter der griechischen Aufklärung,* Stuttgart, 1901 ; Nietzche, *Die Geburt der Tragödie ;* Noack, *Skene Tragike ;* Patin, *Etude sur les tragiques grecs ;* Al. Pierron, *Histoire de la littérature grecque ;* Puchstein, *Die griechische Buehne ;* Schlegel, *Cours de littérature dramatique ;* J. H. H. Schmidt, *Die Monodien und Wechselgesänge der attischen Tragödie,* Leipzig, 1892 ; V. S. Sergheev, *Istoria Greciei antice,* 1951 ; Valckener, *Diatribe in Euripiden ; Welcker, Die griechischen Tragoedien,* t. II ; H. Weil, *Le drame antique ;* H. Weil, *Sept tragedies d' Euripide ;* Zulwecki, *Structure de la vieille comédie attique.*

Ediţii : Ed. *Matthiae,* 1813—29 ; ed. *G. Dindorf,* Oxford, 1832—40 ; ed. *Kirchoff,* Berlin, 1867—1868 ; ed. *Nauck,* Leipzig, 1869—1871 ; ed. *Prinz* şi *Wecklein,* Leipzig, 1879—1902 ; ed. *L. Humbert,* trad. l. franc., Paris.

CAPITOLELE VII şi VIII

Fr. D. Allen, *The Greek Theater of the Fifth Century Before Christ ;* Agthe, *Die Parabase,* Altona, 1866—68 ; Aristotel, *Poétique,* trad. de J. Hardy, collection Budé, Paris, 1932 ; Bergk, *Commentationes de reliquiis commoediae atticae,* Leipzig, 1838 ; Bergk, *Griechische Literatur ;* Beer, *Zahl der Schauspieler bei Aristophanes,* Leipzig, 1844 ; A. et M. Croiset, *Histoire de la Litérature grecque,* vol. III, Paris, 1935 ; René Clément, *Etude sur le théâtre antique,* 1863 ; A. Conat, *Aristophane et la comédie attique,* Paris, 1889 ; E. Capps, *The Introduction of Comedy into the City Dionysia,* 1903 ; J. Combarieu, *De parabaseas partibus et origine,* Paris, 1894 ; W. Doerpfeld und E. Reisch, *Das griechische Theater ;* Ed. Duméril, *Histoire de la comédie, 1864—69 ;* Ducassau, *Sur le choeur des tradédies grecques,* Paris, 1813 ; J. Denis, *Le drame satyrique ;* M. Denis, *La Comédie grecque,* 2 vol., Paris, 1886 ; Egger, *Observations nouvelles sur le genre de drame appelé satyrique,* 1873 ; Roy Caston Fliekinger, *The Greek Theater and its Drama ;* August Frickenhaus, *Die altgriechische Buehne ;* Fuhr, *De mimis Graecorum,* Berlin, 1860 ; J. Giraud, *Epicharme* (în *Revue des Deux-Mondes),* Paris, 1880 ; Genz, *De Parabasi,* Berlin, 1865 ; G. Glotz, *La*

Grèce au V-e siècle, Paris, 1938 ; A. E. Haigh, *The Attic Theater ;* M. Heitz, *Des mimes de Sophron*, Strassbourg, 1851 ; André Joubin, *Le Théâtre antique*, 1899 ; C. Kock, *De parabasi*, Anclam, 1856 ; P. Mazon, *Essai sur la composition des comédies d 'Aristophane*, Paris, 1903 ; Meineke, *Historia critica ;* Magnin, *Les origines du théâtre antique et du théâtre moderne*, 1839 ; Marmontel, *Eléments de littérature ;* O. Navarre, *Dionyse ;* O. Navarre, *Le théâtre grec;* O. Navarre, *Les origines et la structure technique de la comédie ancienne;* Puchstein, *Die griechische Buehne ;* Poppelreuter, *De commediae atticae primordiis particulae duae*, 1850 ; Ribbeck, *Anfänge und Entwicklung des Dionysos-Kultus in Attica*, Kiel, 1869 ; W. Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, 3 vol. Paris, 1844 ; Saint-Marc-Girardin, *Cours de littérature dramatique*, 4 vol., 1843—60 ; Welcker, *Abhandlung über das Satyr-Spiel*, Francfort, 1826 ; Weiseler, *Der Satyrspiel*, Goettingen, 1848 ; Willamowitz von Möllendorff, *Observationes criticae in commoediam graecem*, Berlin, 1870 ; Wieseler, *Denkmäler des Bühnewesens ;* Wiel, *Études sur le drame antique ;* Withe, *The Verse of Greek Comedy*, London, 1912 ; Th. Zielinski, *Die Gliderung der altattischen Komoedie*, Leipzig, 1885 ; Zulweki, *Structure de la vieille comédie attique.*

CAPITOLUL IX

Fr. D. Allen, *The Greek Theater of the Fifth Century Before Christ ;* Gaston Baty et René Chavance, *Vie de l 'art théâtral*, Paris, 1932 ; Ch. Benoit, *Cours de littérature grecque ;* Ivo Bruns, *Das litterarische Porträt der Griechen ;* Burnouf, *Histoire de la littérature grecque ;* Boettiger, *Aristophanes impunitus deorum gentilium irrisor*, Leipzig, 1790 ; C. Balmuş, *Prefaţa la* Norii, E.S.P.L.A., Bucureşti 1955 ; St. Bezdechi, *Aristofan şi contemporanii săi*, Bucureşti, 1922 ; Bernhardy, *Grundriss der griechischen Litteratur*, t. III, Halle, 1872 ; A. Couat, *Aristophane et l'ancienne comédie attique*, Paris, 1889 ; M. Croiset, *Aristophane et les partis a Athènes*, Paris, 1906 ; A. Croiset, *De personis apud Aristophaneum*, Paris, 1873 ; A. et. M. Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, vol. III, Paris, 1935 ; W. Doerpfeld und E. Reisch, *Das griechische Theater ;* Decharme, *Mythologie de la Grèce antique ;* Dabas, *Aristophane*, 1832 ; Ed. Dumeril, *Mélanges archéologiques et littéraires* (1850) ; E. Deschanel, *Etudes sur Aristophane*, 1867 ; Van Daele, *Introduction et notices de l 'edition d'Aristophane*, collection Budé ; Didot, *Aristophane*, Paris, 1839 ; Denis, *La comédie grecque ;* Fritzsche, *Questiones Aristophaneae ;* Fritzsche, *De fabulis ab Aristophane retractatis ;* Froehde, *Technik der altattischen Komödie ;* G .Glotz et R. Cohen, *La Grèce au V-e siècle*, Paris, 1938 ; L. Humbert, *Introduction et notices*, édition Aristofan, Paris ; A. E. Haigh, *The Attic Theater ;* G. Kaibel, articolul *Aristophanes* în Pauly-Wissowa ; Th. Kock, *Aristophanes als Dichter und Politiker* (în *Rheinisches Museum*, XXXIX, 1884) ; Levesque, *Mémoire sur Aristophane ;* Ottfried Müller, *Histoire de la littérature de la Grèce ancienne*, 1841 ; P. Mazon, *Essai sur la composition des comédies d 'Aristophane*, Paris, 1901 ; Gilbert Murray, *Aristophane and the War Party*, Londra, 1919 ; H. Müller-Strubing, *Aristophanes und die historische Kritik*, Leipzig, 1873 ; F. L. Marcou, *De Choro et Carmine lyrico apud Aristophaneum*, Paris, 1859 ; O. Navarre, *Les origines et la structure technique de la comédie ancienne ;* O. Navarre, *Le théâtre grec ;* D. Pippidi, *Formarea ideilor literare în antichitate*, Bucureşti, 1944 ; Roetscher, *Aristophanes und sein Zeitalter*, Berlin, 1833 ; Ferd. Ranke, *Aristofan* (viaţa), ediţia *Meineke*, Leipzig, 1861 ; Schlegel, *Cours de littérature dramatique ;* Talbot, *Histoire de la littérature grecque ;* Willamowitz v. Mölendorff, *Grec Historical Writing ; Zulweki, Structure de la vieille comédie attique ;* Th. Zielinski, *Die Gliederung der altattischen Komödie*, Leipzig, 1885 ; H. Mihăescu,

Studiu introductiv. („Părintele comediei antice“) la volumul Aristofan — *Teatru* (Introducere), Bucureşti, 1956.

Texte : Ed. *G. Dindorf*, Oxford, 1830—1839 ; ed. *Meineke*, Leipzig. 1860 ; ed. *Blaydes*, Halle, 1800—19... ; ed. *von Velsen* continuată de *Zacher*, Leipzig, 1869—97 ; ed. *J. von Leeuwen*, La Haye, 1896—1905 ; ed. *Louis Humbert* în trad. franc. de André-Charles Brotier, Paris ; trad. în l. romînă Ştefan Bezdechi *(Nourii*, Buc., 1924 ; *Păsările*, Arad, 1926 ; *Plutus*, Sibiu, 1944) ; trad. în l. romînă Eusebiu Camilar şi H. Mihăescu *(Pacea, Păsările, Broaştele)*, Buc., 1956.

CAPITOLUL X

Ed. Arnould, *Menandrei Plocii argumentum et divartis fragmentis*, Paris, 1842 ; N.L. Artaud, *Fragments pour servir à l'histoire de la comédie antique*, 1863 ; A. dis Bello, *La commedia di Menandros*, Catania, 1912 ; Le Bodin et Mazon, *Extraits de Ménandre (Epitrepontum et Samiae Scenae selectae)*, Paris, 1908 ; Gh. Benoît, *Essai historique et littéraire sur la comédie de Ménandre*, Paris, 1854 ; E. Capps, *Four Plays of Menander*, Boston, 1910 ; G. Coppola, *Menandro, Le commedie, testo critico e commento*, Torino, 1927 ; M. Couat, *Aristophane et la comédie attique*, Paris, 1889 ; A. et M. Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, t. III, Paris, 1935 ; J. *Denis, La comédie grecque*, Paris, 1886 ; Dietze, *De Philemmone comico*, Göttingen, 1901 ; Ed. Duméril, *Histoire de la comédie, 1864—69*, t. I, II — *Periode primitive, Théâtre asiatique, Origines de la comédie grecque, la Comédie ancienne ;* A. Ditandy, *Etude sur la comédie de Ménandre*, 1852 ; Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des antiquités*, articolul : *Comedia ;* Em. Egger, *Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs ;* Fielitz, *De Atticorum comeodia bipartita*, Bonn, 1866 ; Ch. — Fr. — Floegel, *Histoire de la littérature comique*, 4 vol., 1784—86 ; M. Fabia, *Etude sur les Prologues de Térence*, Paris, 1888 ; Guillaume Guizot, *Ménandre, étude historique et littéraire sur la comédie et la société grecques*, Paris, 1855 ; Christian Jensen, *Menandri reliquiae in papyris et membranis servatae*, 1929 ; Th. Kock, *Comicorum Atticarum Fragmenta*, Leipzig, 1888 ; Ph. E. Legrand, *Daos*, Paris, 1910 ; A. Müller, *Dramatische Aufführungen ausserhalb Athens ;* Marc Monnier, *Les Ancêtres de Figaro ;* Maréchal, *Etudes sur la comédie antique et sur la comédie nouvelle en particulier*, Paris, 1854 ; Ch. Magnin, *Les Origines du théâtre moderne*, avec *Introduction sur celles du théâtre antique*, t. I, Paris, 1838 ; A. Meineke, *Historia critica comicorum graecorum*, Berlin, 1839 ; A. Meineke, *Comicorum Graecorum fragmenta*, Berol, 1841 ; O. Navarre, *Le théâtre grec ;* Jules Nicole, *Le Laboureur de Ménandre*, Bâle et Genéve, 1898 ; A. P. Oppé — S. Andrews, *The new Comedy*, 1897 ; Plutarch, *Comparaţie între Aristofan şi Menandru ;* C. Sathas, *Etude sur les commentaires byzantins relatifs aux comédies de Ménandre*, dans *l'Annuaire des Etudes grecques*, 1875 ; A. W. Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, 3 vol., Paris, 1844 ; Saint-Marc Girardin, *Cours de littérature dramatique*, 4 vol., 1843—1860 ; Nicolae I. Ştefănescu, *Menandru, Comedia nouă atică, 342—291 a Chr.*, Studii, traducere şi comentariu critic, Bucureşti, 1939 ; Nicolae I. Ştefănescu, *Studii etimologice şi semantice asupra limbii lui Menandru*, Bucureşti, 1937 ; G. Vallat, *Quomodo Menandrum quoad praecipuarum personarum mores Terentius transtulerit* (teză latină asupra imitaţiei lui Menandru), Paris, 1883 ; G. Vapereau, *Dictionnaire des Littératures*, Paris, 1867; Th. Zielinski, *Die Gliederung der altattischen Komödie*, Leipzig, 1885; *Menandrea ex papyris et membranis vetustissimis*, fragmente reunite într-un volum din biblioteca *Teubner*, Leipzig, 1910.

CAPITOLUL XI

Lucrările cu caracter general, indicate la capitolele anterioare.

CAPITOLUL XII

P. Bergeron, *Histoire analitique et critique de la littérature romaine depuis la fondation de Rome jusqu'au V-e siècle de l'ère vulgaire,* 2 vol., Bruxelles, 1840 ; Bahr, *Geschichte der roemischen Literatur von J.—C.,* cu Supl., 2 vol., Karlsruhe, 1844 ; Becker et Marquardt, *Manuel des antiquités romaines* (trad. din l. germ.) ; Cavrieni, *Della Scienze, lettere e arti dei Romani della fundazione di Roma fino al Augusto,* 2 vol., Mantua, 1829 ; Charpentier, *Etudes morales et historiques sur la littérature romaine,* Paris, 1829 ; Daremberg-Saglio-Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines,* Paris, 1878—1918 ; V. Duruy, *Histoire des Romains,* 6 vol., Paris, 1879 ; J. Dunlop, *History of Roman Literature of the Erliest Period to August Age,* 2 vol., London, 1824 ; şi *During the Auguste Age,* 1828 ; G. Ferrero, *Grandeur et décadence de Rome,* trad. din l. italiană, 6 vol., Paris, 1914—1925 ; Fustel de Coulanges, *La cité antique,* Paris, 1868 ; Gow et Reinach, *Minerva,* Paris ; Guiraud, *Lectures sur l'histoire romaine,* Paris ; Albert Grenier, *Le génie romain dans la religion, la pensée et l'art,* Paris, 1938 ; Léon Home, *Nouvelle Histoire Romaine,* Paris, 1941 ; W. M. Lindsay, *La langue latin, 1894 ;* Ch. Magnin, *Les origines du théâtre,* 1838 ; Maurice Meyer, *Etudes sur le théâtre latin, 1849 ;* Ed. Munk, *Geschichte der Literatur,* 3 vol,. Berlin, 1856 — 1861 ; K. D. Mueller, W. Deecke, *Die Etrusker,* 2 vol., Stuttgart, 1877 ; E. Pais, *Storia di Roma,* 2 vol., Turin, 1898 ; René Pichon, *Histoire de la littérature latine,* Paris ; Alex. Pierron, *Histoire de la littérature romaine,* Paris, 1873 ; S. Reinach, *Cultes, mythes et religions,* 5 vol., Paris 1902—1923 ; G. de Sanctis, *Storia dei Romani,* 4 vol., Turin, 1907—1923 ; M. Schanz, *Geschichte der römischen Literatur,* Münich, 1907 ; Schoell, *Histoire abrégée de la littérature romaine,* 4 vol., Paris, 1915 ; P. Thomas, *La littérature romaine jusqu'aux Antonins,* Paris ; O. Weise, *Les caractères de la langue latine* (trad. din l. germ.), 1896.

CAPITOLUL XIII

Gaston Baty et René Chavance, *Vie de l'art théatral des origines à nos jours,* Paris, 1932 ; G. Colin, *Rome et la Grèce,* Paris, 1904 ; Jérôme Carcopino, *La vie quotidienne à Rome à l'appogée de l'empiere,* Paris, 1939; *Fustel de Coulanges, La Cité, antique,* Paris, 1868; Daremberg — Saglio — Pottier, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines,* Paris, 1878—1918 ; Dr. Gow şi S. Reinach, *Minerva,* Paris, 1900 ; Albert Grenier, *Le Génie romain dans la réligion, la pensée et l'art* Paris, 1938 ; Maurice Meyer, *Études sur le théâtre latin,* 1849 ; G. Michaut, *Histoire de la comédie romaine. Sur les trétaux latins,* Paris, 1912 ; René Pichon, *Histoire de la littérature latine,* Paris.

CAPITOLUL XIV

Gaston Baty et René Chavance, *Vie de l'art théatral des origines à nos jours,* Paris, 1932 ; Boissier, *Les Fabulae Praetextae* (Revue de Philologie, 1893 ; Boissier, *Le poète Attius, étude sur la tragédie latine,* 1857 ; Brunel, *De tragoedia romana circa Augustum corrupta,*

1884 ; Jérôme Carcopino, *La vie quotidienne à Rome à l'apogée de l'empire*, Paris, 1939 ; G. Colin, *Rome et la Grèce*, Paris, 1904 ; Darenberg — Saglio — Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, Paris, 1878—1918 ; De la Ville de Mirmont, *La vie et l'oeuvre de Livius Andronicus (Etudes sur l'ancienne poésie latine)*, 1903 ; Doellen, *De Vita Livii Andronici*, Dorpat, 1838 ; Fustel de Coulange, *La Cité antique*, Paris, 1868 ; Dr. Gow şi S. Reinach, *Minerva*, Paris, 1900 ; Albert Grenier, *La Génie romain dans la réligion, la pensée et l'art*, Paris, 1938 ; F .A. de Gournay, *Revue des principaux fragments d'Ennius*, în *Mémoires de L'Acad. de Caen*, 1840 ; Meyer, *Les Atellanes ;* Meyer, *Etudes sur le théâtre latin, 1849 ;* G. Michaut, *Histoire de la comédie romaine, Sur les tréteaux latins*, Paris, 1912; Luc. Müller, Q. *Ennius*, 1884; Luc. Müller, *De Pacuvii fabulis, 1889 ;* Luc. Müller, *De Accii fabulis*, 1890 ; Naukrich, *De Fabula togata Romanorum*, Leipzig, 1838 ; H. Patin, *Etudes sur la poèsie latine*, 2 vol, 1869 ; René Pichon, *Histoire de la littérature latine*, Paris, 1941 ; Al. Pierron, *Histoire de la littérature romaine :* F. Plessis et ses élèves, *La poésie latine, de Livius Ardronicus à Rutilius Naumatianus*, Paris, 1909 ; Ribbeck, *La tragédie romaine, 1871 ;* Stieplitz, *Dissertatio de M. Pacuvii Duloreste*, Leipzig, 1826 ; Smith, *Dictionary of Greek. und Roman Biography ;* Werchert, *Poetarum latinorum reliquiae.*

Texte : Ennianae poeseos reliquiae, ed. *Vahlen* 1854 ; Q. Ennii carmium reliquiae, ed. *L. Müller*, 1884 ; Tragicorum Romanorum fragmenta, ed. *Ribbeck*, 1871 ; Tragedies palliatae ; Andromacha, Danae, Equus, Trojanus, Hector proficiscens, Hesione, Iphigenia, Lycurgus, — praetextae : Clastidium, Romulus, ed. *L. Müller.* 1885.

CAPITOLUL XV

Gaston Baty et René Chavance, *Vie de l'art théâtral des origines à nos jours*, Paris, 1932 ; Calliaque, *De Ludis scenicis mimorum et pantomimorum syntagma*, Padova, 1713 ; Jérôme Carcopino, *La vie quotidienne à Rome à l'apogée de l'empire*, Paris, 1939 ; G. Colin, *Rome et Gréce*, Paris, 1904 ; Courbaud, *De comedia togata*, 1899 ; Darenberg-Saglio-Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, Paris, 1878—1918 ; Fustel de Coulanges, *La Cité antique*, Paris, 1868 ; Dr. Gow şi S. Reinach, *Minerva*, Paris, 1900 ; Albert Grenier, *Le Génie romain dans la réligion, la pensée et l'art*, Paris, 1938 : Gh. Magnin, *Les origines du théâtre antique*, Paris, 1839 ; Ed. du Méril, *Histoire de la comédie ancienne*, Paris, 1859 ; M. Meyer, *Les Atellanes*, 1842 ; Meyer, *Etudes sur le Théâtre latin*, 1849 ; G. Michaut, *Histoire de la comédie romaine. Sur les tréteaux latins*, Paris, 1912 ; Ed. Munck, *De L. Pomponio Bononiensi Atellanarum poeta*, Glogaviae, 1826 ; Neukirch, *De Fabula togate Romanorum*, Leipzig, 1833 ; H. Patin, *Etudes sur la poésie latine*, 1869 ; René Pichon, *Histoire de la littérature latine*, Paris, 1941 ; Al. Pierron, *Histoire de la littérature romaine ;* Reich, *Der Mimus ;* Schober, *Ueber die atellanischen Schauspiele der Roemer*, Leipzig, 1852 ; Smith, *Dictionary of Greek and Roman Biography ;* Weichert, *Poetarum latinorum reliquiae ;* Ziegler, *De mimis Romanorum*, Göttingen, 1788.

Texte : Poetae latini scenici, ed. *Bothe ;* Corpus poetarum latinorum, ed. *Maittaire.*

CAPITOLUL XVI

Andersen, *De vita Plauti, Altona, 1943 ;* Andouin, *De plautinis anapaestis*, 1899 ; Gaston Baty et René Chavance, *Vie de l'art théâtral des origines a nos jours*, Paris, 1932 ; Becker, *De comicis Romanorum fabulis maxime Plautinis*, Leipzig, 1833 ; Benoist, *De per-*

sonis mulieribus apud Plautum, 1862 ; Bertin., *De Plautinis et Terentianis adolescentibus amatoribus,* 1879 ; Boissier, *Quomodo graecos poetas Plautus transtulerit,* Paris, 1856 ; Brix, *De Plauti et Terentii prosodia,* Breslau, 1841 ; Jerôme Carcopino, *La vie quotidienne à Rome à l'apogée de l'empire,* Paris, 1939 ; Chalandon, *De servis apud Plautum,* 1875 ; G. Collin, *Rome et Grèce,* Paris, 1904 ; Daremberg-Saglio-Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines,* Paris, 1878—1918 ; Dubief, *Qualis fuerit familia romana tempore Plauti ex ejus fabulis,* 1859 ; Albert Grenier, *Le Génie romain dans la réligion, la pensée et l'art,* Paris, 1938 ; Lessing, *Von dem Leben und den Werken des Plautus,* t. III în *Opere*, 1838 ; Ch. Magnin, *Les Origines du théâtre antique,* Paris, 1839 ; Ed. du Méril, *Histoire de la comédie ancienne,* t. II, Paris, 1859 ; Meyer, *Etudes sur le théâtre latin,* Paris, 1912, 1920 ; René Pichon, *Histoire de la littérature latine,* Paris, 1941 ; Al. Pierron, *Histoire de la littérature romain ;* Ritschl, *Parergon Plautinorum Terentiarumque,* Leipzig, 1845 ; Smith, *Dictionary of Greek and Roman Biography ;* Schmitz, *De actum in Plautinis fabulis discriptione,* Bonn, 1852 ; Viset Vissering, *Questione Plautinae,* Amsterdam, 1842.

Texte : Op. ed. Ritschl, 1871—94 ; ed. Flackeisen, continuată de Goethe, Loewe şi Schoell, 1893 ; ed. Ussing, 1875—86 ; *Théâtre de Plaute,* ed. J. Naudet, Paris, 1917.

CAPITOLUL XVII

Baret, *De jure apud Terentium,* 1878 ; Gaston Baty et René Chavance, *Vie de l'art théâtral des origines à nos jours,* Paris, 1932 ; Benoît, *La comédie de Ménandre,* 1854 ; Bertin, *De Plautinis et Terentianis adolescentibus amatoribus,* 1879 ; Brix, *De Plaut et Terentii prosodia,* Breslau, 1841 ; Jérôme Carcopino, *La vie qoutidienne à l'apogée de l'empire,* Paris, 1939 ; Cartault, *Questions sur l'Eunuque,* 1896 ; G. Collin, *Rome et la Grèce,* Paris, 1904 ; Diderot, *Essai sur la poésie dramatique ;* Ph. Fabia, *Les prologues de Térence,* Paris, 1888 ; Fustel de Coulanges, *La Cité antique,* Paris, 1868 ; Albert Grenier, *Le génie romain dans la réligion, la pensée et l'art,* Paris, 1839 ; Guill. Guizot, *Ménandre,* 1854 ; Gh. Magnin, *Les origines du théâtre antique,* Paris, 1839 ; Ménage, *Discours sur l'Heautontimorumenos,* în *La Pratique du théâtre* de abatele d'Aubignac, 2 vol., Amsterdam, 1715 ; Ed. du Méril, *Histoire de la comédie ancienne,* t. II, Paris, 1859 ; Meyer, *Etudes sur le Théâtre latin,* 1849 ; G. Michaut, *Histoire sur la comédie romaine,* 1. *Sur les tréteaux latins.* 2. *Plaute,* Paris, 1912, 1920 ; H. Patin, *Etudes sur la poésie latine,* t. II, 1869 ; René Pichon, *Histoire de la littérature latine,* Paris, 1941 ; Al. Pierron, *Histoire de la littérature romaine ;* Ruhnken, *Dictata in Terentii prosodia,* Breslau, 1841 ; Schopen, *De Terentio et Donato ejus interprete,* Bonn, 1821 ; Smith, *Dictionary of Greek and Roman Biography ;* Vallat, *Quomodo Menandrum Terentius transtulerit,* 1886.

Texte : Op. ed. Wagner, 1869 ; ed. Umferbach, 1876 ; ed. Diatzko, 1884 ; *Adelphes* ed. Plessis ; *Hécyre,* ed. Paul Thomas, *Eunuque,* ed. Antoine et Fabia.

CAPITOLUL XVIII

Baehr, *Geschichte der roemischen Literatur,* t. I ; Gaston Baty et René Chavance, *Vie de l'art théâtral des origines à nos jours,* Paris, 1932 ; Brunel, *De tragedia romana circa Augustum corrupta,* 1884 ; Jérôme Carcopino, *La vie quotidienne à Rome à l'apogée de*

l'empire, Paris, 1939 ; G. Colin, *Rome et la Grèce*, Paris, 1904 ; Fustel de Coulanges, *La Cité antique*, Paris 1868 ; Diderot, *Essai sur la poésie dramatique ;* Diderot, *Essai sur la vie de Sénèque*, Paris, 1779 ; Grèard, *De litteris et litterarum studio quind censuerit. L. Annaeus Seneca philosophus ;* Albert Grenier, *Le Génie romain dans la réligion, la pensée et l'art*, Paris, 1938 ; G. Guţu, *Lucius Annaeus Seneca — Viaţa, timpul şi opera morală*, Bucureşti, 1944 ; Friedlaender, *Moeurs romaines du règne d'Auguste à la fin des Antonins ;* C. Martha, *De la Morale dans les Lettres de Sénèque*, Strassbourg, 1854 ; C. Martha, *Les moralités sous l'Empire romain*, Paris, 1869 ; Naigeon, *Discours préliminaires de la morale de Sénèque ;* H. Patin, *Etudes sur la poésie latine*, t. II, 1869 ; René Pichon, *Histoire de la littérature latine*, Paris ; Al. Pierron, *Histoire de la littérature romaine ;* Meyer, *Etudes sur le théatre latin*, 1849 ; Reinhardt, *De Seneca vita et scriptis*, Iena, 1817 ; Ribbeck, *La tragédie romaine*, 1871 ; Smith, *Dictionary of Greek and Roman Biography ;* G. Vapereau, *Dictionnaire des Littératures*, Paris ; Vernier, comte de Montfort, *Abrégé analitique de la vie et des ouvrages de Sénèque*, Paris, 1812 ; R. Waltz, *Sénèque*, 1910.

Texte : ed. J. Pierrot, 3 vol., Paris, 1828—32 ; E. Greslou, 3 vol., 1833—34 ; ed. M. Cabaret-Duparty (trad. în l. franc. de E. Greslou), Paris.

CAPITOLUL XIX

E. Albertini, *L'Empire romain*, Paris, 1929 ; Baehr, *Geschichte der romanischen Literatur*, t. I. ; Gaston Baty et René Chavance, *Vie de l'art théatral des origines à nos jours*, Paris, 1932 ; M. Besnier, *L'Empire romain à l'avénément des Sévères au Concile de Nicée*, Paris, 1937, în colecţia *Histoire Générale*, G. Glotz ; Gaston Boissier, *La fin du paganisme*, 2 vol., Paris, 1930 ; Brunel, *De tragoedia romana circa Augustum corrupta*, 1884 ; Jérôme Carcopino, *La vie quotidienne à Rome l'apogée de l'empire, Paris, 1939 ;* Jérôme Carcopino, *Aspects mystiques de la Rome païenne*, Paris, 1941 ; V. Chapot, *Le monde romain*, Paris, 1927 ; Fustel de Coulanges, *La Cité antique*, Paris, 1868 ; Darenberg-Saglio-Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, Paris, 1878—1918 ; L. Home, *Le Haut Empire*, Paris, 1932, în colecţia *Histoire générale* G. Glotz ; L. Homo, *Nouvelle Histoire Romaine*, Paris, 1941 ; Albert Grenier, *Le Génie romain dans la réligion, la pensée et l'art*, Paris, 1938 ; F. Lot, *La fin du monde antique et le début du moyen âge*, 1927 ; Ed. du Méril, *Histoire de la comédie ancienne*, t. II, Paris, 1859 ; Meyer, *Etudes sur le théâtre latin*, 1849 ; René Pichon, *Histoire de la littérature romaine*, Paris, 1941 ; Ribbeck, *La tragédie romaine*, 1871 ; Alphonse Royer, *Histoire universelle du théâtre*, t. I, Paris, 1869 ; Smith, *Dictionary of Greek and Roman Biography.*

CAPITOLUL XX

Silvio d'Amico, *Storia del teatro drammatico*, vol. IV, Milano, 1953 ; E. Bournouf, *Traductions (Bhâgvat, Purâna) ;* Durant, *Histoire de la civilisation*, t. II, Paris, 1937 ; A. Gawronski, *Notes sur la source de quelques drames indiens*, Cracovie, 1921 ; J. Horowitz, *Spuren griechischer Mimen in Orient*, 1905 ; V. Henry, *Les littératures de l'Inde*, Paris, 1904 ; Harichand, *Kâlidâsa et l'art poetique de l'Inde*, Paris, 1917 ; A. Hildebrandt, *Kâlidâsa*, Breslau, 1912 ; R. K. Janóik, *The Indian Theater*, London, 1933 ; A. B. Keith, *Sanskrit Drama ; Keith, Indian Drama*, Oxford, 1924 ; Sten Know, *Das indiche Drama*- Berlin-Leipzig, 1920 ; A. B. Keith, *Classical Sanskrit Literatur*, Oxford, 1924 ; Syvlain

Lévi, *Le théâtre indien*, Paris, 1890 ; A. Macdonell, *A History of Sanskrit Literature*, London, 1900 ; P. Masson-Oursel, H. de Willmann-Grabovska et Philipe Stern, *L'Inde antique et la civilisation indienne*, Paris 1933 ; E. du. Méril, *Histoire de la comédie ; théâtre asiatique* ; H. Oldenberg, *Die Literatur des alten Indien*, Stuttgart, 1903 ; H. Oldenberg, *Das Mahâbhârata*, Göttingen, 1922 ; Ph. Soupé, *Essai critique sur la littérature indienne*, Grenoble, 1856 ; L. V. Schroeder, *Indien Literatur und Kultur*, Leipzig, 1887 ; Wilson, *Théâtre hindou ;* H. A .Wilson, *Select Specimens of the Theatre of the Hindus*, London, 1827 ; H. A. Wilson, *Chefs d'oeuvres du Théâtre indien* (trad. în l. fr. de A. Langlois), Paris 1828 ; Windisch, *Der griechische Einfluss in Indischen Drama*, Berlin, 1882 ; *Windisch, Théâtre indien;* M. Winternitz, *Geschichte der Indischen Literatur*, 3 vol., Leipzig, 1909—1922.

CAPITOLUL XXI

Silvio d'Amico, *Storia del teatro drammatico*, vol. IV, Milano, 1953 ; J. J. Ampére, *Le Théâtre chinois* (în *Revue des Deux-Mondes*, sept. 1938), Paris ; I. G. Anderson, *An Early Chinese Culture*, Pekin, 1923 ; L. C. Arlington, *The Chinese Drama*, New-York, 1930 ; Bazin, *Théâtre chinois*, Paris, 1838 ; Bazin, *Le siècle des Youén ou Tableau historique de la littérature chinoise*, 1850—1852 ; Gaston Baty et René Chavance, *Vie de l'art théâtral*, Paris, 1932 ; G. de Bourboulon, *Le Théâtre et les représentations dramatiques en Chine*, 1892 ; Tougeard de Boismilon, *Le Théâtre en Chine*, 1905 ; G. Bousquet, *Le Théâtre au Japon, drame et comédie* (în *Revue des Deux-Mondes)*, aug. 1874, Paris ; Maurice Courant, *Le Théâtre en Chine (Revue de Paris*, 1900) ; Léon Charpentier, *Le Théâtre chez les chinois* (în *Revue britannique*, 1901) ; Charles Petit, *Le Théâtre chinois* (foiletoane în *Le Temps*, 1906), Paris ; H. A. Giles, *History of Chinese Literature*, London, 1901 ; Marcel Granet, *Fêtes et Chansons anciennes de la Chine ;* Grube, *Geschichte der chinesischen Literatur*, Leipzig, 1902 ; H. Maspero, *La Chine antique*, Paris, 1927 ; E. du Méril, *Histoire de la Comedie : théâtre asiatique ;* Alphonse Royer, *Histoire universelle du théâtre*, vol. I, Paris, 1869 ; Emile Guimet, *Le Théâtre en Chine (Annales du musée Guimet*, t. XVII) ; M. Piper, *Das Japanische Theatre*, Frankfurt, 1937 ; Charles Lemire, *Le Théâtre chinois (L'Universelle*, dec. 1900) ; Then-kitong, *Le Théâtre des Chinois ;* Alexandre Benazet, Le *Théâtre au Japon ;* Alfred Lequeux, *Le Théâtre japonais ;* A. Maybon, *Théâtre japonais*, Paris, 1925 ; A. E. Zucker, *The Chinese Theater*, London, 1925.

CAPITOLUL XXII

J. J. Ampére, *La Science et les Lettres en Orient*, Paris, 1865 ; Gaston Baty et René Chavance, *Vie de l'art théâtral des origines, à nos jous*, Paris 1932 ; Alexandre Chodzko, *La Mort du Prophète et la Tète de l'Imam Husein*, în *Revue d'Orient*, 1845 ; Ernest Laut, *Le Drame religieux en Perse*, în *Nouvelle Revue*, 1903 ; Alphonse Royer, *Histoire universelle du théâtre*, Paris 1869 ; Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi*, t. I *(Le poète Firdousi)*. Paris ; Adolphe Thalesso, *Le Théâtre persan*, în *Revue théâtrale*, 1904 ; Vallenbourg, *Notice sur le Schâh-Nâmeh*, Vienne, 1810.

CUPRINSUL

Introducere

TEATRUL ÎN VIAŢA LUMII

Capitolul V
EURIPIDE

Capitolul VI
DECLINUL TRAGEDIEI GRECEŞTI

Capitolul VII
DRAMA SATIRICĂ SAU COMEDIILE

Capitolul VIII
PRECURSORII COMICI ŞI CONTEMPORANII LUI ARISTOFAN

Capitolul IX
ARISTOFAN

Capitolul X

TRANSFORMĂRILE COMEDIEI GRECEŞTI DUPĂ ARISTOFAN

Capitolul XI

ÎNSEMNĂTATEA TEATRULUI GREC

Capitolul XII

PRIVIRE GENERALĂ ASUPRA LUMII ŞI LITERATURII LATINE

Capitolul XIII

TEATRUL LATIN. ÎNCEPUTURI. ORGANIZARE MATERIALĂ

Capitolul XIV

TRAGEDIA LATINĂ

Capitolul XV

COMEDIA LATINĂ

Capitolul XVI

PLAUT

Capitolul XVII

TERENȚIU

Capitolul XVIII

SENECA TRAGICUL

Capitolul XIX

SFÎRȘITUL TEATRULUI ROMAN

Capitolul XX

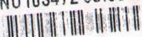
TEATRUL HINDUS

Responsabil de carte: M. Vasiliu
Tehnoredactor: I. Horga
Corector: A. Dram

Dat la cules 26.02.58. Bun de tipar 21.06.58. Tiraj 10.150 ex. Hîrtie semivelină mată de 65 gr/m². Ft. 700×1000/16. Coli ed. 33,95. Coli de tipar 23. Ediția I. Comanda 3844. Planșe tiefdruck 14. A. nr. 095. Pentru bibliotecile mici indicele de clasificare 8 R. 09 — 2.

Tiparul executat sub comanda nr. 80351 la Combinatul Poligrafic Casa Scînteii „I. V. STALIN", București — R.P.R.





Lei 17